

Índice

Peter W. Schulze / Peter B. Schumann	
Glauber Rocha: ultrapassando as fronteiras do cinema brasileiro	7
Ismail Xavier	
A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político	15
José Carlos Avellar	
América nuestra terra em transe	27
Tereza Ventura	
Dispositivos culturais, pesquisa formal e instrumentalização política em <i>Barravento</i>	53
Claudius Armbruster	
A cultura popular em <i>Barravento</i> e <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	67
Peter B. Schumann	
Glauber Rocha – revolucionário e visionário. Sua obra prima <i>Terra em transe</i>	95
Friedrich Frosch	
Herdeiros da Antropofagia Oswaldiana: Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade através de seus cantos de cisne: <i>A idade da terra</i> e <i>O homem do Pau-Brasil</i>	105
Oliver Fahlé	
Televisualidade segundo Glauber	137

Ute Hermanns	
«Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.»	
A influência de João Guimarães Rosa em Glauber	
Rocha	149
Paulo Antonio Paranaguá	
Glauber Rocha: o desencontro com a América Latina	163
Ivana Bentes	
Glauber Rocha para além do Cinema Novo: a deriva	
pós-nacional	179
Lúcia Nagib	
Terra, utopia e mito fundador – de Glauber Rocha a	
Walter Salles	195
Robert Stam	
Tropicália, transe-brechtiano e a temática multicultural	209
Peter W. Schulze	
Glauber Rocha e a vertente pós-colonial	225
Paloma Rocha	
A volta de Glauber Rocha: a restauração de seus filmes	
e o acervo Tempo Glauber	241
Dados biográficos	247

Peter W. Schulze / Peter B. Schumann

Glauber Rocha: ultrapassando as fronteiras do cinema brasileiro

O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política.

Glauber Rocha (2003: 36)

Glauber Rocha, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), transpõe o conceito de *cinéma d'auteur* para a esfera política ao estabelecer relações básicas entre ética e estética, cinefilia e a necessidade de uma representação fílmica da realidade social do Brasil. Com isso ele elabora o primeiro posicionamento abrangente do Cinema Novo, para o qual ele contribuiria com um dos primeiros longa-metragens, seu filme de estreia *Barravento* (Brasil 1961). Com o Cinema Novo, surge pela primeira vez na história do cinema brasileiro uma «relação entre uma posição crítica teórica e a realização cinematográfica», como aponta Nelson Pereira dos Santos (Dos Santos / Rocha / Viany 1965: 190), sendo a contribuição de Glauber decisiva para isso.

Muito cedo Glauber Rocha se tornaria o porta-voz desse movimento artístico, cultivando um «pensamento cinematográfico brasileiro» (Rocha 2003: 34), cuja inexistência ele constataria em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. E logo em seguida, ele ultrapassaria as fronteiras do Brasil para referir-se a todo o continente latino-americano. Seu manifesto-ensaio *Uma Estética da Fome* (Rocha 1965) tornaria-se obra de importância fundamental para o *Nuevo Cine Latinoamericano*. Nele, o cineasta incentivava representações fílmicas que mostrassem a pobreza e a exploração sem artifícios e, ao mesmo tempo, utilizassem uma linguagem adequada. Glauber Rocha mesmo transformou as imperfeições técnicas provenientes das más condi-

ções de produção em significado — como, por exemplo, a luz que «queima» parte da imagem em *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964), fazendo disso uma expressão da miséria e da pobreza.

Deus e o diabo na terra do sol e sua *Estética da Fome* são obras que influenciaram o debate sobre o «Tercer Cine», iniciado pelos cineastas argentinos Fernando E. Solanas e Octavio Getino (Solanas / Getino 1973), e encontraram retorno no conceito do «cine imperfecto», do cineasta cubano Julio García Espinosa (García Espinosa 1969). Com *Terra em transe* (Brasil 1967), Glauber Rocha consegue, em sua dimensão alegórica, validade não apenas para a situação política de vários países latino-americanos na época, mas também uma profundidade histórica que possibilitava novas perspectivas críticas do continente. E a partir dos anos 70, aponta com seus filmes novos caminhos para um cinema político transnacional, adiantando com isso o que viriam a ser posicionamentos do chamado discurso pós-colonial.

A influência da obra de Glauber Rocha ultrapassa a esfera do cinema. *Terra em transe*, por exemplo, tendo se tornado uma das obras fundamentais do Tropicalismo, corrente artística brasileira nas artes, teatro, música e cinema. Na época, a encenação de *O Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade, sob a direção de José Celso Martínez Corrêa pelo grupo Teatro Oficina foi dedicada ao filme de Glauber. E Caetano Veloso, em seu livro *Verdade tropical*, fala da influência decisiva que *Terra em transe* teve no movimento tropicalista (Veloso 1997: 99).

Influência essa, que pode ser encontrada até o presente, como por exemplo, no cinema brasileiro a partir dos anos 90, no chamado Cinema da Retomada. Mostra da importância de Glauber Rocha são os muitos estudos sobre sua obra — mais de 30 monografias e inúmeros artigos. Contudo, isso não significa que a reflexão sobre sua obra tenha se esgotado. Devido à sua complexidade, ela permite constantes releituras, apresentando sempre novas facetas.

Há 50 anos, o jovem cineasta fazia o seu primeiro filme de ficção, *Barravento*. Há 30 anos morria Glauber Rocha (pouco depois de terminar *A idade da terra*, seu testamento fílmico e até hoje uma das obras mais singulares da história do cinema). Es-

tes dois acontecimentos incitam a publicação deste livro, possibilitando assim, através dos artigos de alguns dos melhores especialistas, novas reflexões com o objetivo de aprofundar ainda mais os estudos da obra daquele que foi um dos grandes inovadores do cinema moderno.

No ensaio **A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político**, Ismail Xavier identifica as características da obra do cineasta quanto ao estilo e à temática, do curta-metragem *Pátio* (Brasil 1959) até seu último filme, *A idade da terra* (Brasil 1980). Ele descreve a «célula dramática» — que se manifesta primeiramente na tensão entre espaço aberto e demarcação da cena — encontrando-se em todos os filmes, além de suas variações conforme as temáticas abordadas pelo cineasta. Xavier investiga a mistura de estilos em Glauber Rocha e sua confluência num estilo próprio marcadamente pessoal, assim como o modo peculiar de representar conflitos sociais e políticos e seu «desejo de história no sentido da transformação».

Em **América nuestra terra em transe**, José Carlos Avellar analisa o que pode ser visto como um núcleo da obra de Glauber Rocha, apesar de pouco estudado: o projeto *América nuestra*, consistido de um conjunto de esboços, desenhos e anotações para um filme. Projeto jamais realizado, mas tampouco abandonado pelo cineasta, que, a partir de 1965, durante quase dez anos, escreveu novas versões e tentou filmá-lo várias vezes. Avellar mostra a importância de *América nuestra* para a compreensão do cinema de Glauber Rocha, que faz ali uma reflexão sobre seus filmes anteriores e antecipa os que realizaria depois. Na abordagem de Avellar, fica evidente também o valor estético do projeto, que, além de desenhos, inclui poemas e diálogos.

Tereza Ventura tematiza o surgimento do primeiro longa-metragem do cineasta no contexto cultural da Bahia em **Dispositivos culturais, pesquisa formal e instrumentalização política em Barravento**. O jovem Glauber iniciou sua carreira artística no ambiente intelectual de Salvador da Bahia, onde a cultura e religiosidade afro-brasileiras eram por um lado valorizadas por certos grupos em torno de figuras como Pierre Verger, e por outro, criticadas pela esquerda estudantil, que considerava a religião uma causa de alienação. Ventura mostra como essas

tensões se conjugam no primeiro longa-metragem de Glauber Rocha.

A cultura popular em *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol* é abordada por **Claudius Armbruster**. Ele analisa como a cultura popular sertaneja e a cultura afro-brasileira rural estão integradas nos dois primeiros filmes de Glauber Rocha. Mostra a função do candomblé e do catolicismo popular, da capoeira e da literatura de cordel, entre outros, aspectos que não somente entram no nível temático do filme, mas também funcionam como elementos estruturais. Esses elementos que o cineasta integra e transforma em seus filmes não sofrem uma harmonização, mas permanecem em sua heterogeneidade. Fica evidente que essa diversidade recusa «qualquer projeto de cultura popular brasileira homogênea, seja ele progressista ou conservador».

Em **Glauber Rocha — revolucionário e visionário. Sua obra prima *Terra em transe***, **Peter B. Schumann** observa esse filme de duas perspectivas: a partir da sua recepção, assim como de sua estrutura estética. Na época, o filme foi entendido como um chamado à revolução, interpretação dada também pelo próprio Glauber Rocha numa entrevista concedida a Schumann. O filme, da mesma forma, pode ser lido como um prenúncio do fracasso da luta armada. Essas diferentes perspectivas são resultado da complexidade e ambivalência do filme, que realça a diversidade das relações políticas. Apesar dessa ambivalência, Schumann ressalta o que considera «a mensagem atemporal do filme»: o incentivo à luta pela justiça social.

Friedrich Frosch escreve sobre **Herdeiros da Antropofagia Oswaldiana: Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade através de seus cantos de cisne: *A idade da terra* e *O homem do Pau-Brasil***. Ele examina os dois filmes paralelamente, as analogias entre eles, não apenas as explícitas — por exemplo, *O homem do Pau-Brasil* é dedicado a Glauber Rocha — mas também suas semelhanças estruturais. Frosch investiga as complexas referências e interrelações nas duas obras, tanto as auto-referenciais como as marcas intertextuais, em particular as idiossincrasias glauberianas em *A idade da terra*. Sua análise mostra que ambos os filmes podem ser interpretados como ale-

gorias do Brasil, assim como »imagem do país da injustiça transtemporal» e a luta contra isso.

No seu estudo, **Televisualidade segundo Glauber**, Oliver **Fahle** aborda uma faceta menos conhecida da obra do cineasta. Glauber Rocha realizou trabalhos para a TV, tendo sido uma das figuras centrais do programa *Abertura*, criado em 1979. Fahle analisa o entrelaçamento entre a estética do cinema moderno e da TV, para depois abordar as produções televisivas do cineasta e o uso idiossincrático que ele faz dessa mídia. E revela que ele aplica princípios do cinema moderno à TV. Além da importante contribuição para a redemocratização, fica evidente o uso experimental das possibilidades da TV por Glauber Rocha, assim como sua crítica do seu uso unilateral.

«**Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.**» **Sobre a influência de João Guimarães Rosa em Glauber Rocha**, artigo em que Ute Hermanns analisa como o cineasta estabelece um diálogo com *Grande Sertão: Veredas*. Já no título de seu único romance, *Riverão Sussuarana*, de 1977, Glauber Rocha faz uma referência à obra prima de Guimarães Rosa. A influência do autor no trabalho do cineasta é abordada principalmente em *Deus e o diabo na terra do sol*. O filme não é uma adaptação literária, mas Hermanns mostra que sua linguagem fílmica é «alimentada por um caleidoscópio de interpretações», correspondendo assim ao procedimento literário de *Grande Sertão: Veredas*.

Em **Glauber Rocha: o desencontro com a América Latina**, Paulo Antonio Paranaguá investiga a influência da obra glauberiana quanto à divulgação e recepção de seus filmes, considerando os principais mercados cinematográficos hispano-americanos. Apesar de conhecido por cineastas e intelectuais latino-americanos, os filmes de Glauber Rocha foram pouco exibidos na América Latina fora do Brasil. Também no que diz respeito à produção houve pouca colaboração, já que nem Cuba nem México viabilizaram seu projeto *América nuestra*. Paranaguá conclui que o cineasta só se tornou uma figura consagrada na América Latina depois de morto, quando passou a ser incluído nos programas de cinematecas e colóquios acadêmicos.

No ensaio **Glauber Rocha para além do Cinema Novo: a deriva pós-nacional**, Ivana Bentes examina a criação de um

cinema nacional político na obra do cineasta e a passagem para uma estética multicultural e transnacional, caracterizada, entre outros, por uma mistura de línguas e iconografias, assim como pelo uso de atores de diferentes nacionalidades. Bentes mostra de que forma o cineasta em seus escritos e filmes se apropria de «mitos da cultura num movimento de des-construção e reconstrução de noções como «nação», ou «identidade nacional»». Fica claro que Glauber Rocha percebeu as dinâmicas globalizantes, transformando-as de uma maneira singular e radical na sua obra.

Lúcia Nagib aborda a temática **Terra, utopia e mito fundador — de Glauber Rocha a Walter Salles**, ou seja, as obras de cineastas centrais do Cinema Novo e do Cinema da Retomada respectivamente. Em sua análise comparatista mostra a especificidade da mitologia da «terra glauberiana», especialmente em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, e o modo particular em que os filmes de Salles (*Terra estrangeira* e *Central do Brasil*) fazem referências a ela. Fica claro que, enquanto Glauber Rocha recorre à mitologia com fins marcadamente políticos, analisando as disputas do poder, Salles «desloca a História da esfera pública para a privada». Assim, em *Terra estrangeira*, «a pátria se transforma em «pai», a política, em religião, e a revolução numa história de amor».

No ensaio **Tropicália, transe-brechtiano e a temática multicultural**, **Robert Stam** examina o papel central que *Terra em transe* teve para a formação do movimento tropicalista. Nesse filme, Stam distingue uma ««estética transe-brechtiana»», que carnaliza e africaniza Brecht, além de alusões diaspóricas, que também podem ser encontradas na Tropicália, especialmente na música de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ele mostra como o filme de Glauber Rocha e as canções de Caetano e Gil abordam a História e temas multiculturais enquanto «agency político na cultura popular». Ao fazer uma análise de músicas — como *Manyata* de Caetano ou *A mão da limpeza* de Gil — fica evidente como a Tropicália «configura, critica e modela novas formas de identidade e de identificação».

Em **Glauber Rocha e a vertente pós-colonial**, **Peter W. Schulze** faz uma reflexão crítica dos «estudos pós-coloniais» — especialmente a tendência a degradar produções culturais da

periferia a meros objetos de pesquisa, em vez de reconhecer seu valor teórico — ressaltando então a relevância do cineasta para esse discurso. Dois filmes menos estudados, *Der leone have sept cabeças* e *Claro*, são abordados enquanto «instrumentos de pensamento» (Vena Das), com os quais o cineasta intervém no discurso (neo-)colonial. Mostra-se de que maneira Glauber Rocha insere diferenças estéticas nas representações coloniais para subverter fundamentos epistemológicos do colonialismo e dar expressão ao Outro colonizado.

Paloma Rocha aborda o legado do grande cineasta brasileiro em **A volta de Glauber Rocha: a restauração de seus filmes e o acervo Tempo Glauber**. A filha do cineasta descreve os projetos centrais no Tempo Glauber: a preservação e difusão digital dos filmes e acervo documental, que reúne 100 mil documentos. Quatro filmes já foram restaurados e lançados em dvd, com documentários a partir de material de arquivo, dirigidos de Paloma Rocha e Joel Pizzini. Os outros filmes também serão lançados em dvd, sendo que a metade dos documentos no Tempo Glauber já está digitalizada, e um quarto deles disponível na internet, possibilitando assim novos estudos da obra singular de Glauber Rocha.

Com este livro espera-se também contribuir para novas discussões da obra do cineasta. Incentivo para esta publicação nos deu o simpósio *Glauber Rocha e o cinema do hemisfério sul*, realizado em outubro de 2008 no Instituto Ibero-Americano em Berlim. Os organizadores agradecem o apoio do Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) da Gutenberg-Universität em Mainz, do Instituto Ibero-Americano (IAI) de Berlim, em cuja série Biblioteca Luso-Brasileira este livro está sendo publicado, assim como aos amigos do IAI. Um agradecimento especial a Carola Saavedra, que traduziu os textos em alemão ao português e contribuiu para a revisão final.¹

1 Foram traduzidos por Carola Saavedra os textos de Oliver Fahle, Ute Hermanns, Peter W. Schulze, Peter B. Schumann e Robert Stam (cuja tradução foi feita a partir do texto em inglês).

Bibliografia

- Dos Santos, Nelson Pereira / Rocha, Glauber / Viany, Alex (1965): «Cinema Nôvo: Origens, ambições e perspectivas», em: *Revista Civilização Brasileira*, 1, pp. 185-196.
- García Espinosa, Julio (1969): «Por un cine imperfecto», em: *Cine cubano*, 66/67, pp. 44-60.
- Rocha, Glauber (1965): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.
- Rocha, Glauber (2003): *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac & Naify.
- Solanas, Fernando E. / Getino, Octavio (1973): «Hacia un Tercer Cine», em: *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentino, pp. 55-92.
- Veloso, Caetano (1997): *Verdade tropical*, São Paulo: Companhia das Letras.

Ismail Xavier

A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político

Pensar o cinema de Glauber Rocha é investigar o seu modo peculiar de abraçar a história, a sua interrogação abrangente endereçada ao nosso tempo a partir da ótica do Hemisfério Sul, para usar a expressão deste simpósio. Na América Latina, na África e na Europa, cada um dos seus filmes reiterou o foco nas questões coletivas, pensadas em grande escala, através de um cerimonial em que as personagens representavam a experiência de grupos, classes, nações, ou através de um teatro do cotidiano em que o próprio cineasta expressou as suas emoções e pensamentos diante de experiências mais imediatas (como em *Claro*, Itália 1975), porém sempre atento à conjuntura social e política.

Um aspecto mais geral de sua figuração do mundo foi o seu reiterado gesto de condensar o movimento da sociedade em metáforas ou alegorias capazes de desenhar o perfil de certas experiências históricas, oferecendo a imagem-síntese da crise vivida pelas suas personagens, com suas oscilações entre desencantos e esperanças. Esta busca de uma percepção totalizante ora se figurou no «barravento» (convulsão da natureza, maremoto), ora na profecia em que a teleologia da revolução se expressava na fórmula «o sertão vai virar mar, e o mar virar sertão» (*Deus e o diabo na terra do sol*, Brasil 1964), ora na citação bíblica que traz o paradigma do apocalipse para pensar a luta anti-colonial em que os povos africanos enfrentam as manobras da «Besta Imperial» (*Der leone have sept cabeças*, Brasil-Itália-França 1970). Há, nessas condensações, distintas versões do «transe» vivido pelas coletividades, a marcar seus momentos de salto para frente ou de regressão, tal como acontece em Eldorado (o país alegórico de *Terra em transe*, Brasil 1967) na hora do golpe de Estado que reprime a ascensão das forças populares. Em *A idade da terra* (Brasil 1980), há o transporte dionisiaco do carnaval e dos rituais coletivos, prefiguração de uma unidade que um dia terá natureza política mais definida; e há o transe vivido como tique nervoso estampado no rosto da classe dominante.

No cinema de Glauber, a vida social se concebe sempre como drama, enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas, atos de dominação e resistência, guerras de liberação, jornadas do oprimido em busca de justiça. Há um desejo de História no sentido da transformação (Xavier 1987; 2008: 191-210), e Glauber está sempre atento ao que no mundo é desequilíbrio, jogo de forças, dinamismo a requerer uma **figuração dramática à altura, e um estilo de câmera e montagem capaz de absorver as tensões aí vividas**.

Para ele, a arte é experiência instauradora, gesto de ruptura que responde a uma condição histórica (e cósmica) em sua totalidade. O fazer do artista é um ato que mobiliza todos os sentidos e não deve apostar na ação exclusiva do discurso capaz de «despertar a razão», iluminar consciências. A arte deve dar voz também às pulsões inconscientes, em especial as que alimentam o imaginário popular, uma fonte inestimável de energia para a rebelião diante do insuportável.

Esta busca de sintonia com o oprimido, apta a conferir ao artista a condição de antena dos povos, traz sua conotação romântica, mas sempre conviveu, em Glauber, com a energia do homem de ação, gerando tensões que se tornaram mais agudas em função dos imperativos de ordem técnica e econômica próprios ao cinema. O projeto do Cinema Novo exigiu um empenho em todas as frentes, o que fez muitas vezes do artista-intelectual uma figura do dilaceramento, um tema reiterado nos seus filmes. A sua própria forma de viver a paixão da História na tônica do padecimento, e não do triunfo político em conjunturas favoráveis, reafirmou o tempo social vivido como um tempo de violência, um mundo em que só vingariam as intervenções de caráter titânico. Não surpreende que Glauber sempre tenha vivido a auto-exigência sem tréguas, que exclui a melancolia e se afina ao espírito de combate dos exasperados.

Sempre em tensão com a conjuntura, provocativo, Glauber foi impaciente na afirmação de sua vontade política. Tudo no seu percurso embaralha vida, obra e sociedade, mas nossa tarefa, para compreendê-lo, além de evocar a natureza de sua empreitada, exige a observação profunda do seu cinema, pois o que ele projetou nas telas foi o lastro mais efetivo de sua liderança. A mim, entre outras coisas, admira a sua peculiar inven-

ção de um estilo, a sua coerência formal capaz de abrigar fortes tensões, dentro da dialética de fragmentação e de totalização que marca, em diferentes arranjos, todo o seu cinema. Havia a dimensão dos esquemas teóricos e o recurso ao mito como moldura de observação, mas os seus filmes nunca engessaram o tempo em chaves já conhecidas, pois a sua interação com o real, aqui e agora, exigia movimentos exploratórios incertos, onde o presente era assumido em sua abertura. Daí o seu esforço de tudo incluir, de acumular fragmentos e procurar a síntese nem sempre possível, em verdade cada vez mais difícil: este foi o seu movimento até *A idade da terra*, ponto da descontinuidade maior e da mistura de estilos, da lida com impasses que sempre encarou de frente, sem apelar para um falso equilíbrio das formas para maquiagem a sua vivência da crise da História (Xavier 1981; 1998).

Expressando um reiterado sentimento de crise, aliado ao desencanto ou à esperança, o estilo de Glauber Rocha é feito de tensões, movimentos contrários, numa articulação de procedimentos que parecem estar em dissonância. O seu olhar é tátil, sensual, mas a moldura de sua representação é alegórica. Figuras simbólicas compõem o seu teatro como um grande cerimonial que a câmera na mão capta em estilo documentário, apalpando corpos e superfícies. Tudo acentua a tensão entre os espaços abertos da natureza e as formas variadas de delimitar a cena, separá-la de seu entorno imediato para que ela possa abrigar as forças especiais que atuam no drama e se condensam no transe.

Pátio (Brasil 1959), o primeiro curta-metragem do cineasta, é um pequeno cristal que já faz visível este traço do estilo. Neste filme, há um esquema minimalista em que tudo se condensa num único espaço, o pátio de uma casa no alto de uma colina, ponto a partir do qual se descortina o mar à distância. A escolha deste local permite que se explore a tensão entre o espaço aberto (a colina, a praia, o mar, outros pontos visíveis da costa baiana) e a rigorosa demarcação da cena, reduzida aos limites do pátio que tem a estrutura de um tabuleiro de xadrez. Neste quadrilátero, evolui uma coreografia muda a mobilizar dois corpos — um masculino, outro feminino. Entre os gestos teatrais e a agilidade de câmera, já se faz presente a tensão típica ao cinema

de Glauber, reiterada ao longo de toda a obra, onde a captação documental do instante se defronta com os mais diversos cerimoniais, em geral mais complexos do que este e de maior ressonância social.

Em *Pátio*, temos a moldura de um ambiente natural e o terraço-tabuleiro onde se dá a performance dos atores, com destaque para a particular intervenção de uma força que, a certa altura, parece se apossar da figura masculina. O movimento dos corpos, nas aproximações e afastamentos, ou as perturbações que certa vibração deles expressa, podem ter relação com o desejo, mas parecem ir além, pois há o instante em que a cena se impregna de uma atmosfera de transe que nos lembra a crise que se condensa na figura de Rosa no palco do Monte Santo, na primeira parte do *Deus e o diabo na terra do sol* (Xavier 1983: 82-94), quando estão todos os beatos reunidos a aguardar o comando do Santo Sebastião; a reza coletiva exaspera a esposa de Manuel que, desde o momento da adesão de seu marido ao líder messiânico, havia feito cerrada oposição a esta decisão. Há o grupo de beatos, as vozes e o barulho do vento que agita os cabelos de Rosa enquanto ela se contorce num vai-e-vem aflito, como que impelida por uma força incontida de expansão, mas que a mantém confinada aos limites do território dos beatos. Esta crise de Rosa ganha ressonância na sequência de Monte Santo e se projeta na cena em que Sebastião sacrifica uma criança para purificar Rosa com o sangue dos inocentes — sua agitação seria um sinal de que está possuída pelo demônio. Na segunda parte do filme, quando Manuel adere ao cangaço, o mesmo tom de exasperação e «possessão» — no filme sintomas de uma crise geral — se expande de forma gradual, marcando os momentos de crueldade, como a cena do esfolamento do inimigo realizado por Corisco, e os momentos de reflexão sobre a violência, quando cada personagem se confronta com o seu próprio delírio.

Há uma ampliação, portanto, daquele cristal de *Pátio* em *Deus e o diabo na terra do sol*, mas é na abertura de *Terra em transe* (Xavier 1993: 32-66; 1997: 57-94) que, talvez, encontremos a passagem mais afinada àquela célula dramática, em termos da estrutura que explora a tensão entre espaço aberto e a demarcação da cena, entre a crise dos personagens e a câmera

que os tateia. Temos novamente, o mar, os movimentos circulares do olhar e o mergulho no terraço do Palácio de Vieira, cercado das árvores e da natureza tropical. O filme se inicia com a vista aérea do mar que brilha ao sol enquanto ouvimos a música afro-brasileira do ritual de candomblé; o movimento nos leva à costa de Eldorado, o país imaginário, e ao mergulho de nosso olhar e de nossa escuta no Palácio do Governo da Província, onde o governador, candidato à presidência do país, recebe a ordem dos líderes do golpe de Estado para que renuncie. No Palácio, há uma alteração no teor dos movimentos (a câmera passa a acompanhar aos saltos a confusão do momento, seguindo Vieira e seus assessores) e há a passagem brusca para novo som (a percussão, em cadência quase militar, pontua toda a cena). No terraço onde todos se concentram, repercute a imagem do pátio com seu chão axadrezado, agora como cenário de um drama político, um palco suspenso cercado pela natureza tropical. Paulo Martins, o protagonista, chega ao Palácio e exige de Vieira uma reação ao golpe, a resistência armada. O governador recusa e faz um discurso de renúncia que o poeta Paulo comenta de forma irônica, olhando para a câmera e demarcando com seu corpo a cena, como numa peça de Brecht. Adia-se o confronto. Exasperado, Paulo lamenta o gravíssimo adiamento da história do Eldorado, pois vê na renúncia de Vieira a proteção de um confronto que seria fundamental para a construção da nação fora dos marcos neocoloniais. Esta composição do espaço político como teatro e pompa discursiva, aqui centrada na figura do líder populista, será retomada ao longo do filme. Seja nas imagens dos discursos de Vieira, seja nas imagens da figura isolada de Díaz (o líder do golpe de Estado), a cena política se organiza a partir da célula dramática glauberiana, cujo estilo já estava presente de forma depurada em *Pátio*.

Terra em Transe é o exemplo mais canônico do teatro barroco de Glauber, aí realizado nos termos de Walter Benjamin, com seu conflito de poderes carismáticos, jogos de máscaras, intrigas palacianas e traições. Trata-se da política a portas fechadas com a exclusão do povo, como nos séculos XVI e XVII que oferecem a iconografia que domina o espaço alegórico da coroação de Díaz e também o desfile, ao longo do filme, de uma tipologia de atores políticos que personificam as forças em

conflito. São freqüentes as exposições didáticas das manobras do poder, seja de Díaz, seja da liderança populista. Mas tudo se permeia daquele tom exasperado visto desde o início, pois Paulo Martins, o intelectual, age pela provocação. No mundo de Glauber, as qualidades do intelectual não residem na disciplina do organizador ou na paciência do pedagogo sempre disposto a esclarecer pelo verbo. Elas residem na coragem da agressão que gera a catarse pela violência, trabalhando o inconsciente.¹ É neste espaço da agressão que Paulo se move, tal como o intelectual de *Câncer*, cujas provocações levam o oprimido à exasperação e à revolta. Na composição das cenas, Glauber tendia a colocar no centro o agente que encarna a contradição, a figura subversiva que provoca e confunde, desde as manobras Firmino-Exu em *Barravento*.

* * *

Partindo da estrutura de *Pátio*, o binômio de «céu aberto e demarcação da cena» vai compor um jogo de tema e variações que, conforme o filme, assumirá distintas funções. No plano formal, o seu gesto envolve o ataque ao cinema clássico e ao naturalismo, e também a luta contra o drama psicológico que supõe a autonomia da esfera privada da experiência. No plano temático, ele envolve a encenação das experiências de grande ressonância social, que estão na encruzilhada dos destinos coletivos. No teatro do poder montado por Glauber, é central o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores), a ordenação do mundo numa constelação de confrontos em que o oprimido só se torna visível (só se torna sujeito) pela negação do opressor. Há aqui a inspiração de Hegel que se fez presente a partir da mediação de Jean-Paul Sartre e com referência mais direta a Frantz Fanon, para quem a afirmação de identidade era produto da luta política, do combate ao colonialismo, e não apenas o retorno de um capital simbólico construído no passa-

1 Em muitas passagens, Glauber se inspira no surrealismo de Buñuel, cineasta que, segundo ele, denunciou o mundo dilacerado da crise europeia e preparou o caminho para um cinema político da América Latina, que projetou de vez o jogo das pulsões para o terreno da esfera pública e do imaginário coletivo.

do, embora este fosse fundamental, fonte inesgotável (Rocha 1965; Xavier 1983: 153-167).

Deus e o diabo na terra do sol recapitula a história do sertão e sugere a dificuldade e a dignidade deste movimento dos personagens que assumem a crise para se tornarem sujeitos através da luta, algo que se dramatiza antes mesmo que se tome a ação e a palavra. Isto é o que acontece na cena da exasperação de Rosa no palco religioso no alto de Monte Santo, momento que já citei como exemplo de recorrência do estilo do cineasta — o drama em palco suspenso junto à natureza. Tal cena antecede o momento de repressão e violência que dará fim à experiência messiânica, quando Antônio das Mortes chega a Monte Santo para conduzir o massacre e Rosa passa à ação, matando o beato Sebastião.

Em contraste com esse tom exasperado em que o gesto tudo condensa e o verbo se faz ausente, há outras formas de articulação mais discursivas, em que o corpo do ator, o olhar da câmera e o ato de tomar a palavra compõem as passagens tipicamente brechtianas de *Deus e o diabo na terra do sol*. O melhor exemplo é a sequência em que Corisco, no início da terceira parte do filme (a de Manuel-cangaceiro), ao receber Manuel e Rosa das mãos do cego cantador-narrador que os conduziu desde Monte Santo, compõe seu discurso sobre a morte de Lampião e Maria Bonita no ataque da polícia volante que havia surpreendido os cangaceiros. A este ataque, ele sobreviveu junto com Dadá e poucos «cabras»² de sua confiança, pois sua intuição o fez ir-se embora, advertindo seu líder do perigo. A fala de Corisco vem recordar, do seu ponto de vista, a cena de seu último diálogo com Lampião, morto na emboscada. A performance do ator Othon Bastos evoca, em monólogo, o momento histórico do massacre dos cangaceiros em 1938. Corisco se exhibe na tela como a figura trágica a enfrentar a dissolução histórica do cangaço. Mais uma figura do discurso do que uma figura da ação, ele vem reafirmar a sua pauta de valores e denunciar o mundo de injustiças que deflagrou a rebeldia do bandido social, esta que parece neste momento já sem perspectivas, com seus dias contados. Em seu discurso, é o dueto entre o ator

2 «Cabras» são seguidores (capangas).

e a câmera que compõe o cerimonial que segue o princípio da célula dramática glauberiana; além disso, a apresentação desse discurso se faz de forma a bloquear a cena: antes e depois da narração de Corisco, temos a imagem do encontro das duas mulheres (Rosa e Dadá) que emoldura a cena (como se o plano-sequência de Corisco rasgasse o tempo que seria retomado em seu final). Para salientar a demarcação do espaço, Glauber se vale do corpo imóvel, de cabeça baixa, de um outro cangaceiro (um morto-vivo) para instaurar na caatinga o palco em que Corisco vem cumprir o cerimonial da recordação em que faz os dois papéis: o dele próprio e o de Lampião. Uma instância de teatro épico.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969) (Xavier 1993: 161-187; 1997: 155-179), este sentido de teatro ao ar livre se define, às vezes, de forma minimalista. Na abertura do filme, o essencial é a relação entre o espaço da cena e o espaço *off*, criada por uma câmera fixa, implacavelmente fixa durante o plano-sequência em que acompanhamos a entrada e saída dos atores. O movimento em passos lentos torna o gesto de Antônio das Mortes um verdadeiro ritual: ele atravessa o espaço visível com o rifle na mão, a repetir de forma implacável a sua missão de matador de cangaceiros, já definida desde *Deus e o diabo na terra do sol*. A sua vítima neste caso está no espaço *off* ao receber o tiro, e a duração do plano consolida o campo visível como um palco a céu aberto. Precisamos esperar por alguns segundos pela entrada em cena do cangaceiro que vem morrer de forma lenta e «teatral» diante da câmera, como que a condensar, nesta vinheta que funciona como um prólogo, os termos da ação que vamos seguir quando a fábula deste filme fizer do vilarejo Jardim das Piranhas o cenário de confrontos que repõem, em nova chave, as personagens do sertão, já postas em cena pelo Cinema Novo desde 1963-1964.

O que seria um campo aberto a se perder no horizonte se torna um palco em que se condensa a ação paradigmática de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Ao longo do filme, será notável a modulação dos espaços e da duração no sentido de teatralizar as ações que se repetem como um ritual que repõe o passado morto (o mundo do cangaço). O objetivo é

pôr em questão os caminhos de uma modernização conservadora que, embora torne a figura do cangaceiro um «puro teatro» na periferia do mundo, evidencie a permanência da mesma dominação dos senhores de terra, que requer agora a emergência de novos agentes históricos capazes de retomar o seu exemplo em outras bases e em outra cena.

* * *

Ao longo de seu percurso, Glauber ampliou e, ao mesmo tempo, demarcou o horizonte de sua geopolítica, expandindo gradualmente o terreno em que situou o seu debate sobre a história. Suas imagens partem de uma praia isolada e sua comunidade de pescadores (*Barravento*), e mergulham na experiência camponesa (*Deus e o diabo na terra do sol*); saltam daí para, em *Terra em transe*, focalizar o país imaginário, Eldorado, alegoria da América Latina no momento da crise dos projetos de liberação nacional. Seu teatro se expande pela África, encenando os caminhos da luta anti-colonial (*Der leone have sept cabeças*), momento em que ele concebe a sua prática nos termos do «cinema tricontinental» (Rocha 2004) que intervém num embate planetário que coloca, em oposição, as forças da vida, da regeneração e da emancipação dos povos e as forças da morte e da decadência orquestradas pelo Império, um conflito recorrente que ganhou seu maior afresco em *A idade da terra*. Deste filme, cito um dos exemplos mais simples, em que a mistura de registro a céu aberto e demarcação da cena encontra uma outra forma de composição. Estamos novamente na praia, como em *Barravento*, mas aqui a sugestão de um espaço sagrado se dá através do jogo das cores e das luzes vindas de refletores em pleno dia, esquema que destaca o ritual e projeta os atores em outra esfera. O mar azul é uma presença simbólica, em continuidade com o espaço da cena, mas fora do campo dos refletores — um pano de fundo singular deste teatro multicultural que expressa o sincretismo de uma formação histórica que Glauber quer destacar em seu grande afresco da sociedade que recolhe a convergência dos mitos afro-indígenas e branco-europeus. Temos o Cristo-índio em pleno litoral da Bahia no seu contato com a religião afro-brasileira, enquanto o Cristo-negro faz a sua

pregação em Brasília, sempre dentro da tônica do ritual em que a geometria ou a configuração da luz demarcam a cena, teatralizam o espaço aberto da natureza ou a arquitetura da cidade-emblema do moderno, como é o caso de Brasília, a terceira capital do país, depois de Salvador e do Rio de Janeiro, três pontos focais da reflexão de *A idade da terra*.

Cenas como esta do ritual da praia mostram o modo como, em convívio com um cinema-teatro épico-didático que expõe a lógica dos interesses de classes, há no cinema de Glauber a arte como um ritual dionisíaco que, no ataque ao cinema como instituição e indústria, busca a cerimônia centrada no corpo e no gesto, no ritual e na dança, como campo de experimentação que tonifica o debate político. De começo a fim, o que se reafirma é o seu pendor inclusivo, totalizante, que precisou cada vez mais recorrer à descontinuidade e à justaposição para realizar o seu projeto de incorporação do vetor religioso da cultura popular como foco da esperança em meio à crise da história que se delineia ao longo do filme.

No seu movimento de incorporação das peças alegóricas da tradição cristã e da energia do rito popular-africano, o cinema de Glauber compõe uma crítica ao neo-colonialismo. Este ganha expressão não apenas nas questões tratadas em seus filmes, mas também neste estilo que ele inventou, com seu ataque às formas de representação burguesas. A célula dramática acima descrita, através de sucessivas ampliações, criou um vigoroso «teatro» apto a combinar a análise de conjunturas políticas com a discussão renovada de dinâmicas culturais e identitárias, aliando a exposição dos mecanismos do poder com a representação da história mediada por um imaginário popular que não exclui uma dimensão sagrada da experiência. Afastado do realismo, Glauber assumiu tal imaginário como uma arte pública apta a mobilizar as grandes «formas da cultura» — como o mito, a narrativa bíblica, a epopéia e a tragédia — para dar conta das crises da história como fatos sociais, cuja energia se expande como uma onda de choque a subverter a vida de todos os personagens. Buscando totalizar, sem perder nenhum aspecto da vida social, seu cinema abraçou as contradições de um mundo que tem no conflito seu fator constitutivo. Tal desafio, ele o assumiu inspirado no teatro épico (Bertolt Brecht), vetor de

estranhamento e distância crítica, mas também revelando afinidades com o teatro da crueldade (Antonin Artaud) onde o corpo e o gesto se fazem vetores de uma experiência de choque e o teatro se assume como peste disposta a infectar a platéia com uma dimensão esquecida da experiência.

Observando o mundo a partir de uma perspectiva geopolítica, o seu cinema focaliza os momentos de decisão, quando os pontos estruturais subjacentes à vida social se expressam nas figuras vivas impregnadas de *páthos*, aquém e além da racionalização burocrática da vida. Para Glauber, a mudança social se vale de uma energia que não vem apenas da ideologia no sentido clássico, mas envolve um gesto de revolta que brota da vivência, da dor e das pulsões. Nessa ótica, o cinema, pelo que é, adquire uma posição estratégica e pode realizar o potencial subversivo dos conteúdos subterrâneos que circulam na sociedade, desde que seja capaz de compor o **grande teatro condensado no corpo vivo**, esse que sofre os efeitos da estrutura de classes e da dominação colonial.

A singular interação dos contrários, a mistura de estilos e a re-invenção do teatro no cinema são fortes componentes do legado de Glauber dentro da experiência do cinema moderno. Se quisermos resumir numa frase o sentido de suas junções inesperadas — estas que as tensões do seu estilo expressam tão bem — podemos projetar sobre ele, Glauber, uma declaração feita por Pier Paolo Pasolini: «Enquanto marxista, eu vejo o mundo de um ponto de vista sagrado».³

Bibliografia

- Rocha, Glauber (1965): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.
- Rocha, Glauber (2004): «Tricontinental», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 103-109.
- Xavier, Ismail (1981): «Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto», em: *Filme e Cultura*, 38/39, pp. 69-73.

3 Ver: Pier Paolo Pasolini, *Les Lettres Françaises*, 23 setembro 1965. A tradução da frase para o português é minha.

- Xavier, Ismail (1983): *Sertão Mar. Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, Ismail (1987): «Glauber Rocha: le désir de l'Histoire», em: Paranaguá, Paulo Antonio (org.): *Le cinéma brésilien*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 145-153.
- Xavier, Ismail (1993): *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, Ismail (1997): *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Xavier, Ismail (1998): «Socine. A idade da terra e sua visão mítica da decadência», em: *Cinemais*, 13, pp. 153-184.
- Xavier, Ismail (2008): *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, Paris: L'Harmattan.

José Carlos Avellar

América nuestra terra em transe

1.

A idéia surgiu em janeiro de 1965, em Roma. Glauber acabara de debater sua *Estética da fome* (Rocha 1965a) no seminário Terzo Mondo e Comunità Mondiale na Rassegna del Cinema Latino Americano organizada pelo Columbianum, em Gênova.¹ Em nove páginas datilografadas, a ação dividida em seis tempos e 26 seqüências, ele anotou um projeto que se chamaria *América nuestra, a terra em transe*.² Quase um ano depois, em abril

1 *Estética da fome* foi publicado na Revista Civilização Brasileira nº 3 em julho de 1965, seis meses depois da apresentação no seminário Terzo Mondo e Comunità Mondiale, dentro da Rassegna del Cinema Latino Americano organizada pelo Columbianum, organismo católico, criado pelo padre Ângelo Arpa, em Gênova. Logo traduzido e amplamente divulgado, o texto apareceu em livro pela primeira vez em 1967, em *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, Editore Marzorati, Milão. *Estética da fome* encontra-se também no livro que Glauber publicou em 1981, *Revolução do Cinema Novo*, edição Alhambra / Embrafilme, Rio de Janeiro, pp. 28-33.

2 As primeiras anotações do projeto *América nuestra, a terra em transe*, feitas entre Gênova e Roma em janeiro/fevereiro de 1965, encontram-se no Tempo Glauber no Rio de Janeiro (www.tempoglauber.com.br). Uma variante desta primeira versão do projeto, possivelmente escrita depois do primeiro esboço e antes do primeiro roteiro, traduzida para o espanhol, foi publicada em Guevara (2002: 257-267).

No arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro encontram-se os originais da primeira versão do roteiro, concluída em abril de 1966: 43 páginas datilografadas no verso de folhas de correspondência de uma empresa transportadora, a Transnil, com correções à mão e anotações à margem feitas pelo autor. Na última página duas datas anotadas à mão por Glauber: «Roma, janeiro de 1965. Rio, abril de 1966». Na primeira, logo depois do título em maiúsculas, «AMERICA NUESTRA», uma anotação entre parênteses, um subtítulo escrito e posteriormente rabiscado, com caneta azul: «A TERRA EM TRANSE». O roteiro encontrava-se entre documentos diversos depositados pela produtora Mapa Filmes na Cinemateca. Foi essa a versão publicada em 24 de dezembro de 1995 no *caderno Mais do jornal Folha* de São Paulo, pági-

de 1966, no Rio de Janeiro, desenvolveu este esboço. Na verdade, fez mais do que um desenvolvimento da primeira anotação: inventou tudo de novo. Antes disso, no entanto, de dentro da primeira anotação tirou um outro projeto: ainda em Roma, em 1965, começou a escrever *Terra em transe* (Brasil 1967), basicamente o mesmo conflito — a poesia como um gesto político, a política como um gesto poético —, situado no Brasil de então, entre o mar do Rio de Janeiro e o sertão do Nordeste. *Terra em transe*, concluído no começo de 1967, resulta não só desta anotação. Ele é a um só tempo o resultado deste esboço de roteiro feito em Roma, entre fevereiro e março de 1965, e também de (pelo menos) quatro diferentes versões do roteiro. E principalmente: *Terra em transe* é a continuação do que começou a ser pensado em *América nuestra*.

Um personagem comum está no centro das duas idéias de filme: um poeta dividido entre o jornalismo e a política, entre a poesia e a luta armada. Ele se chama Juan Morales em *América nuestra* e Paulo Martins em *Terra em transe*. É como se este personagem de duas cabeças tivesse gerado dois roteiros simultâneos, ou um mesmo roteiro de duas cabeças. É como se Glauber estivesse à procura da história ideal para dizer que o cinema deveria ocupar um espaço entre a poesia e a política. Nem num ponto nem noutro, mas numa constante tensão, transe, movimento pendular entre um pólo e outro. Na primeira página da versão mais longa de *América nuestra*, (a segunda, a de abril de 1966, escrita no Rio de Janeiro) metade do título datilografado está rabiscado. Glauber escrevera: *América nuestra* (*A terra em transe*). Depois, entre correções e acréscimos feitos à mão, riscou o pedaço do título entre parênteses. *Terra em transe* surge como se Glauber tivesse nele riscado o pedaço do título antes do parêntese. Um único projeto diante de um espelho, campo e contracampo de um mesmo sonho. *América nuestra* é como se o movimento entre poesia e política partisse da política (agir urgentemente, a ação como expressão poética). *Terra em transe*, como se o movimento partisse da poesia (pen-

nas 4-9, com uma introdução, *O cinema na boca do vulcão*, de José Carlos Avellar. As versões seguintes e o caderno com anotações, desenhos e poesias encontram-se no Tempo Glauber. Parte dessas anotações encontram-se reproduzidas em Rocha (1981a).

sar a ação, o pensamento como ação). Os dois, o efetivamente realizado e o que existe só como anotação, podem ter sido sonhados como projeções do que se sintetiza no que a personagem Amor, no primeiro, diz para Juan e a personagem Sara, no segundo, diz para Paulo: «a poesia e a política são demais para um homem só» — a frase embora formulada como afirmação soa como indagação.

Um ponto de partida comum para este sonho duplo: *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964). Em depoimento para a revista Fatos & Fotos (Rocha 1967), Glauber disse que sentiu «a necessidade de prosseguir a estória de Manuel e Rosa correndo para um mar libertador. Este mar banhava uma nova terra, esta terra estava em crise, dividida, esvaçalhada — era uma terra possuída pelas paixões políticas e atormentada pelos problemas sociais»; era uma terra de luz tropical e «mau gosto nas mansões milionárias»; um «país ou ilha interior» onde os partidos «ofereciam ideologias fechadas, os capitalistas estavam às portas da falência, os escritores mudos, o povo esquecido de sua própria condição».

Primeiro, com *Barravento* (Brasil 1961), voltado para «problemas primários de fome e escravidão regionais», a compreensão de que um diretor de cinema deveria assumir a «condição de poeta e assim purificado exercer o seu ofício com seriedade e sacrifício». Depois, com *Deus e o diabo na terra do sol*, narrado como poesia popular, a compreensão de que um diretor de cinema deveria estar «pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo».³ Logo em seguida, com *América nuestra* (*A terra em transe*), a fusão e conflito destas coisas compreendidas na feitura de um e outro filme: a condição de poeta a serviço das causas importantes de seu tempo. Por isso, mesmo ao se desviar para contar outras histórias Glauber não abandonou *América nuestra*. Escreveu novas versões e tentou filmá-lo em 1967, logo depois de *Terra em transe*,

3 Ver Rocha (1965). A frase de *Estética da fome* prossegue o que já se enunciara em O processo do cinema, publicado no Jornal do Brasil, 6 de maio de 1961, depois da experiência de filmar *Barravento*: filme que aceitou realizar porque «consciente dos problemas primários da fome e escravidão» no país, pode decidir por uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias.

em 1969, depois de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969), em 1971, em 1972 e em 1973, depois de *Cabezas cortadas* (Espanha-Brasil 1970) e de *Der leone have sept cabeças* (Brasil-Itália-França 1970). Aparentemente não tinha à mão a versão mais longa e elaborada do roteiro quando trabalhou as seguintes. O texto escrito no Rio em abril de 1966 ficou perdido na Mapa Filmes, produtora que montou com Zelito Viana pouco antes de filmar *Terra em transe*. Só depois da morte de Glauber o roteiro foi localizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Não tinha as anotações à mão anteriores, mas trazia o filme na cabeça. Não precisava delas para retomar o trabalho sobre esta tensão que na realidade alimentou a maior parte de seus filmes — as duas imagens que impulsionaram as diferentes versões de *América nuestra*, jamais esquecidas, se repetem rabiscadas num canto do texto a cada nova anotação: um vulcão, a boca de um vulcão, e uma figura de homem, um homem com duas cabeças.

América nuestra, que começou a ser escrito em 1965/66, ao que tudo indica jamais saiu da cabeça de Glauber (digamos assim: continuou a ser pensado por uma segunda cabeça de Glauber, enquanto a primeira se ocupava dos projetos possíveis de serem produzidos). Por isso, antes mesmo da estréia de *Terra em transe* (então ainda retido na censura) ele podia dizer como na já citada entrevista de abril de 1967 para a revista *Fatos & Fotos*, pouco antes de seguir para o Festival de Cannes, que já tinha quase pronto seu filme seguinte (Rocha 1967): «Para realizar o próximo filme, que já está escrito, enfrentarei a mesma batalha. Sem fazer concessões, sem me render a imposições de produtores sem sensibilidade». Depois de Cannes, em carta a Alfredo Guevara, datada de Paris, 1 de agosto de 1967, ele retoma os contatos para organizar a produção. Diz (Rocha 1982a): «ahora tengo una idea desarrollada sobre la película»; diz mais, que acertada a venda de *Deus e o diabo na terra do sol* e de *Terra em transe* para os Estados Unidos terá «más o menos 30 mil dólares para poder comenzar» uma co-produção deste filme

muy ambicioso, donde quiero demostrar el proceso de destrucción y de liberación de América Latina, desde la destrucción de los Incas por los conquistadores, la influencia de la iglesia, la

aparición de los latifundios y la explotación; el chantaje de la política civil, hasta las guerrillas como camino de liberación. Debe ser una película épica y violenta, esclarece, para ser filmada «en Perú, Chile, Argentina e Uruguay»,

e que para se concretizar conta com a possível participação do ICAIC — «me gustaría saber cuáles son las posibilidades de que usted pueda colaborar conmigo». O plano de produção previa que o negativo, 30 mil metros, viria do Uruguai, a revelação seria feita em laboratório argentino,

el doblaje, el montaje y el sonido en el ICAIC. Haría esto en secreto. Después la cinta sería lanzada como película uruguaya, pues URUGUAY NO TIENE CENSURA, ¡esta es la gran ventaja!

Ainda nesta carta a Alfredo Guevara diz como pensa a realização:

Perdóneme la pretensión, pero trato de hacer una estructura épica al estilo de *Octubre*, con mucha fuerza poética y emoción revolucionaria. Creo que una cinta política debe ser también un estímulo cultural y artístico. Y para nosotros, latinos, que somos colonizados cultural y económicamente, nuestro cine debe ser revolucionario desde el punto de vista político y poético, o sea, tenemos que presentar IDEAS NUEVAS CON UN LENGUAJE NUEVO. América nuestra no pretende ser una cinta didáctica, pero sí una MANIFESTACION, UNA PELICULA DE AGITACION, UN DISCURSO VIOLENTO y también una prueba de que en el terreno de la cultura el hombre latino, libre de la explotación colonialista, es capaz de crear.

Mais três meses, novembro de 1967, nova carta a Alfredo Guevara sobre a produção de *América nuestra* (Rocha 1982b):

Decidí dedicarle abiertamente la película a la memoria del Che. La película será una Historia Práctica Ideológica Revolucionaria de América Latina. Comenzará con un documental sobre los indios, la decadencia histórica impuesta por la civilización, explicará los fenómenos de las revoluciones de Bolívar, la contradicción de la revolución Mexicana, el fenómeno del imperialismo y las dictaduras, la verdadera revolución cubana y las contradicciones actuales para el desarrollo y la victoria de las guerrillas. Todos los fenómenos de la lucha, como la tecnología americana, la evolución de la iglesia, el conflicto entre el romanticismo, coraje, estrategia comunista tradicional. En fin todos estos temas serán tocados en la cinta. Ya te dije que la estructura se parecerá, por ejemplo, a la de *Octubre*, es decir, con documentos y personajes. Pero los personajes históricos, de Bolívar a Che, se conservarán a la distancia legendaria necesaria y sólo abordaré las contradicciones entre los personajes menores.

Sem conseguir as condições de produção, Glauber se desvia do projeto outra vez. No ano seguinte estuda «a quase eliminação da montagem» em *O câncer* (Brasil 1972) e, «preocupado com o cinema popular» (Rocha 1981b: 144)⁴, faz *O dragão da mal-dade contra o santo guerreiro*. Vem com este último a Cannes, e depois do festival, junho de 1969, em Paris, volta a trabalhar em *América nuestra*. Começa a anotar idéias sobre o filme num caderno (Rocha 1981a: 132): «Temo que não possa fazer este filme, mas pelo menos vou escrevê-lo. As várias versões ficarão guardadas na medida do possível, o que poderá permitir uma análise mais profunda de todo o filme». Parte destas notas se encontram reproduzidas no livro *A revolução do Cinema Novo* (Rocha 1981a: 130):

Poema épico, representação teatral, comentário, polêmica, política na América Latina [...] Do tratamento de 1966 saíram algumas idéias para *Terra em transe* [...] Rosinha é partidária do filme e hoje me deu este caderno. Resolvi anotar todo o filme aqui e por necessidade de criticar resolvi escrever uma narrativa livre deste filme.

Esta «narrativa livre» reúne anotações de todo o tipo. Uma idéia que surgiu no avião vindo de Munique para Paris (Rocha 1981a: 131): «um travelling, o presidente dançando tango... Brasília não dá para esta cena e então me lembro do Palácio do Governo no Maranhão.» Nomes para o elenco: Geraldo Del Rey ou Alfredo Alcón poderiam fazer Él. Lautaro Murua ou Francisco Rabal, Bolívar. Rosa Maria Penna, Amor. Danusa Leão, Sílvia. Raul Cortez, o padre. Anselmo Duarte, o presidente. No caderno temos ainda desenhos, esboços de poesias acompanhados às vezes de uma descrição da imagem em que deveriam se inserir. Para introduzir a seqüência «Lição sobre o poder (onde está, contra quem está)» um poema para ser cantado ou recitado (Rocha 1971a)⁵:

4 Originalmente uma entrevista a Federico de Cárdenas e René Capriles publicada na revista *Hablemos de Cine*, nº 47, maio/junho de 1969.

5 Anotações manuscritas feitas entre 1969 e 1971 num caderno, nas quais Glauber reelabora o projeto de 1965/1966, acrescentando novas cenas, poemas e desenhos. Original no acervo do Tempo Glauber.

	comendo	
	auroras	
	contando	
	horas	
	colhendo	
ONDE	medalhas	
ESTÁ	tecendo	
O PODER?	mortalhas	
CONTRA		
QUEM		
ESTÁ?	operário	
	povo não	
	proletário	
	povo não	
	operário	
	proletário	
	povo não	povo não.
	operário	é um conceito
	proletário	demagógico.
	povo não	operário sim

Algumas vezes poemas de uma linha só: «Na morte — e por que não na vida? — somos todos iguais». Outras, algo entre a poesia e um monólogo para um personagem recitar como se estivesse lendo um poema (Rocha 1971a):

Inscrevo meu nome
 falo ao telefone
 passo telegramas,
 explico sozinho a necessidade da hora
 respondem-me: estás certo
 mas não agora
 que o tempo é de prudência.
 A dialética da impotência.
 Olho minha idade no espelho
 vejo os limites
 da geração;
 vagos, pálidos de moral, tristes
 no fundo dos olhos, do coração,
 não sabem o que fazer,
 nem choram,
 arrastam os pesos da instrução,
 sobre a ordem e o conformismo
 sob o peso da nação.
 Quebro o espelho, não bebo minhas imagens
 penso nos Andes, na Amazônia. Nos campos

desolação.

As notas feitas em 1969, entre a estréia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* em Cannes e as filmagens de *Der leone have sept cabeças* (1969/1970) na África e *Cabezas cortadas* (1970) na Espanha, as notas são todas elas escritas num tom poético. Se não são em sua essência uma preparação para a filmagem, são essenciais para sonhar o filme — como, por exemplo, estas (Rocha 1981a: 131)

idéias para a encenação: a inocência de Lumière, a cenografia de Méliès, a grandeza de Griffith, a dialética de Eisenstein, a poesia de Renoir, a força de Welles, a invenção de Godard, a irreverência de Buñuel (mais o romantismo), o sentimento de Visconti, de Bernardo o amor, a intuição de Rossellini, de Gianni o rigor, e alguma coisa de Straub, o misticismo de Kazan + cinema americano, Bresson, o porralouquismo do cinema e da paixão de Glauber Rocha.

As versões anteriores, comenta (Rocha 1981a: 130), «eram narrativas, romanescas e bastante influenciada pelas memórias revolucionárias de Che Guevara e pelo livro de Régis Debray». A estrutura «ainda não fora encontrada», o que não permitia que o filme explodisse. Era preciso refazer tudo.

Terminados *Der leone have sept cabeças* e *Cabezas cortadas* o sonho de (Rocha 1982a) «una película sobre la política latinoamericana» retorna como «la dimensión más popular de *Terra em transe*». Desenvolve novas seqüências e acrescenta novos desenhos ao material escrito. Mas, de novo, frustradas as tentativas de conseguir apoio para a produção em Cuba e no México, interrompe o projeto e atende à proposta para co-dirigir com Marcos Medeiros, em Cuba, *História do Brasil* (Brasil-Itália 1974) — este, talvez mais que qualquer outro, um filme de duas cabeças, feito com a câmera metade na mão de América metade na mão do Brasil, rascunho de um processo de desarticulação da História para poder compor nuestra História. *História do Brasil* talvez possa ser pensado (se não esquecermos que Glauber trabalhava na tradição de Eisenstein) como o primeiro movimento, o que fragmenta, o que estilhaça a cena, para permitir sua reorganização pela montagem.

2.

Depois de *Deus e o diabo na terra do sol* o cinema de Glauber se encontra marcado por *América nuestra*. Os filmes acabados parecem uma preparação para chegar a esse outro que não se concluiu, parecem existir como passos na direção de uma dramaturgia revolucionária — «desde el punto de vista político y poético» (Rocha 1982a) — que só se realizaria por inteiro na história de Juan Morales, o poeta de Eldorado que faz política como poesia e poesia como política em *América nuestra*. Poesia e política: a questão se encontrava no centro das discussões no momento em que Glauber sonhou filmar a história de Juan Morales. O cinema político que se defendia então era quase exclusivamente o do filme militante, a serviço direto de uma ação partidária, linguagem tão direta, cinema tão de prosa quanto possível. «Ya que parece imposible ordenar el caos social ¿va el cineasta brasileño instaurar el orden poético?» — perguntava Cine Cubano no número 68, num texto assinado por Pedro Domenico (Domenico 1969). Sim, responde Glauber no número 71/72 da revista (Rocha 1971b)⁶:

Cuando instauramos el orden poético avanzamos todavía más en la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico latinoamericano. No adoptamos un camino para huir de la censura. No somos cretinos ni conciliadores. No somos partidarios de simplificaciones cinematográficas en nombre de una falsa politización.

Depois de dizer que não se sente culpado por ser cineasta, afirma:

El cine no hace la revolución. El cine es uno de los instrumentos revolucionarios y para ello debe crear un lenguaje latinoamericano, libertario y revelador. Debe ser épico, didáctico, materialista y mágico. Para mí la revolución significa la vida y la plenitud de la existencia es la liberación mental: esto transforma la fantasía del inconsciente en nuevas realidades revolucionarias. Los artistas revolucionarios son tan necesarios al nuevo mundo como los ingenieros. Los ingenieros son artistas de la comunicación sobre el abismo. Los artistas son ingenieros de un afectivo puente mental.

6 «para detallar aspectos complicados del asunto Cinema Novo en Brasil. Lo que me alertó para eso fue el artículo de Pietro Domenico en el nº 68» de Cine Cubano. A resposta de Glauber também publicada em Guevara (2002: 99-114).

Projeto jamais realizado, *América nuestra* é uma expressão radical do jeito inacabado e do tom de desafio (mais do que preparação) para a invenção de um filme, característicos dos roteiros de Glauber. O que temos aqui, portanto, neste roteiro que a rigor sequer se concluiu enquanto roteiro, é um rascunho de um rascunho. Seis ou sete versões, todas bem diferentes entre si. Cada uma delas sugere que a cada nova redação o projeto era retomado do nada. Partia das mesmas premissas, mas nascia de novo como se surgisse do nada — às vezes até em aparente oposição à versão anterior. Na prática de Glauber a realização de um filme obedece a um mecanismo complexo e contraditório: o roteiro não é o que orienta a filmagem e a montagem, mas quase o contrário, o que desorienta, descontrola e desafia as etapas seguintes. Cada etapa do processo de invenção de um filme parece para ele mais ou menos autônoma, e por isso, em conflito com as outras. A filmagem não se limita a dar forma concreta ao que foi pensado no roteiro, nem a montagem se reduz a dar boa ordem e bom tempo ao previamente registrado pela câmera. A filmagem se faz como se o roteiro precisasse ser corrigido: simultaneamente à filmagem o projeto continua a ser pensado, a buscar novos modos de dar figuras precisas do que até então permanecia invisível. E assim como a filmagem briga com o roteiro, a montagem parece querer refazer ou pelo menos corrigir a filmagem. Tudo isso para que depois de pronto o filme se apresente como forma inacabada: na tela os filmes de Glauber retornam a um estado de roteiro, uma transcrição imprecisa de um sonho ainda não sonhado de todo, um esboço de linguagem, pensamento intencionalmente aberto. Do aparente rigor de *Barravento* ao aparente descontrole de *A idade da terra* (Brasil 1980), eles caminham para a desarrumação da forma, ou pelo menos para a desmontagem da forma organizada pela razão. Na tela, a estrutura de um sonho, quase só a estrutura à espera do revestimento a ser feito pelo espectador para finalmente se transformar num sonho a ser sonhado coletivamente. Glauber acreditava que o cinema do futuro iria abandonar o drama e a lógica para ser «espaço e luz, aquela linha interrompida desde *L'âge d'or* de Buñuel, luz, som, delírio para o espectador ver como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução» (Rocha 1978). Não acreditava em ci-

nema planificado (Rocha 1979): «não é possível fazer planos concretos para uma obra de arte», e por isso «um diretor não pode se limitar a rodar um filme restringindo-se ao que marca o roteiro». Quem trabalha assim se contenta em ser «apenas o chefe executivo da produção: realiza uma função técnica e nada mais» (Rocha 1979). Cinema, para Glauber é algo semelhante à montagem das fundações de um sonho. O roteiro de um filme, portanto, tem algo do rabisco que precede um projeto de engenharia.

Na mais longa das versões de *América nuestra* (convém repetir, a segunda, escrita no Rio de Janeiro em abril de 1966) a sequência número 8 contém um diálogo parcialmente cantado (Rocha 1966). Um personagem diz: «Voltei derrotado. Estou ferido. Não valho mais nada!». A resposta viria numa canção, «uma canção de esperança», de acordo com o que está datilografado (numa correção feita à mão a palavra esperança foi riscada). A resposta cantada está prevista mas não escrita. Igualmente prevista mas não escrita está uma outra canção: nela um personagem lamenta que nossa América não seja uma nova Grécia. Previstas ainda estão a posterior inclusão de um «poema da guerra» e de expressões em inglês no meio das falas de alguns personagens. Todas estas coisas, esclarece uma anotação à margem, seriam «definidas na redação final dos diálogos». O roteiro também não define a chegada dos guerrilheiros a Eldorado depois de vitória contra o exército da ditadura de Díaz. Diz que é impossível descrever a cena num roteiro. No papel frases curtas. Cada uma delas sugere um plano:

O jeep de Bolívar pára no meio da praça.
Entram os três no Palácio.
Vão subindo as escadas.

Uma frase mais com uma indicação do ponto de vista da câmera:

<travelling pelos corredores e salas do palácio>.

E uma indicação do que estas imagens devem passar para o espectador:

<Um clima de festa, alegria, euforia.
Como se fosse um carnaval grotesco.
Há uma tremenda força nesta sequência.>

E finalmente a afirmação aparentemente contraditória: o que se passa na cena não pode ser anotado num roteiro:

<Este clima que vai crescendo é impossível de ser descrito num roteiro>.

No meio do texto, desenhos (rápidos, de poucos traços) para descrever os vazios das anotações — descrição que se faz às vezes na figura desenhada e mais frequentemente no gesto nervoso que conduz o lápis ou a caneta. Hoje contamos também com imagens cinematográficas que podem ser coladas no texto, complementando, assim como os desenhos, o que as palavras apenas sugerem.

Podemos imaginar o Manuel Díaz de *América nuestra* como uma fusão do que está no roteiro com as imagens do Porfirio Díaz de *Terra em transe* e do Manuel de Prado Díaz de *Cabezas cortadas*. Juan Morales, o poeta de *América nuestra* pode ser entrevistado na imagem do Paulo Martins em *Terra em transe*. Boa parte do Julio Fuentes e da Sílvia do roteiro não filmado se encontram nas imagens de Julio Fuentes e Sílvia de *Terra em transe*. E a Sara de *Terra em transe*, sem dúvida, tem muito da personagem Amor de *América nuestra*.

3.

No primeiríssimo esboço do roteiro, aquele escrito em Roma, em janeiro de 1965, *América nuestra* começa numa sala de cinema em Paris (Rocha 1965b):

Montagens gráficas: um prólogo de atualidades representando o mundo latino-americano. Imagens bens selecionadas, expressivas, de índios, negros, mulatos, gaúchos, vaqueiros. Vários sons, todos os ritmos dos vários países misturados. Máximo de dramaticidade.

O título do filme apareceria sobre estas imagens. Durante os letreiros a câmera se afastaria da tela para revelar a sala de projeção. O filme complementava uma conferência sobre as ditaduras militares na América Latina. Entre os espectadores, «Juan Morales, jovem latino-americano, trinta e poucos anos, mas com ares europeus. A câmera se detém em Juan que fixa, meditando, a tela branca onde acabara de ver imagens terríveis do mundo que abandonara.»

A idéia de Juan como um latino-americano em Paris, meio poeta meio interessado em cinema, é abandonada na versão de abril de 1966, mas retomada numa outra versão (14 páginas com a descrição das seqüências e uma ligeira indicação dos diálogos) escrita provavelmente em 1971 ou 1972: Juan sairia de Paris para Havana, e de Cuba voltaria clandestinamente ao Brasil.

A versão escrita no Rio em 1966, começa com uma descrição de Eldorado (Rocha 1966)⁷:

Planos aéreos dos Andes (fusões).

Planos aéreos das regiões latinas: Montanhas. Desertos, mares, Amazônia. Sobre estes planos, os letreiros. Música. Câmera se aproxima de uma cidade — relevar seu aspecto colonial.

Letreiro [várias das 77 seqüências que compõem a narrativa possuem um letreiro que apresenta ou comenta a ação]: Eldorado, país descoberto e colonizado pelos ibéricos, fonte de grandes riquezas minerais; proclamou sua independência no século XIX; livre, acompanhou o progresso, forjou sua raça de brancos, índios e negros; solidificou o conceito de Nação; erigiu a democracia; proclamou a liberdade!

Em seguida um conjunto de «planos rápidos, expressivos»:

Um canhão dispara;
Aviões no ar;
Movimentos de tanques;
Deslocamento de tropas.

E então, sobre a imagem da praça de Eldorado, o letreiro que dá início à história propriamente dita: «Depois da última revolução, Manuel Díaz, líder civil, assume a presidência».

Na festa da posse de Díaz, um general discursa «através da televisão, que é o instrumento moderno» para anunciar o ato institucional que fecha a universidade, bane os radicais de esquerda, «reata os laços de amizade com nossos fraternos irmãos do Norte», proíbe eleições e proclama o novo presidente. Depois, imagens: a banda de música na rua, o desfile em carro aberto, o carnaval popular, a cruz no palanque, o coral religioso, a missa celebrada por um cardeal, a hóstia, a faixa presidencial — e o povo em silêncio. Mas, principalmente, a festa de posse

7 Todas as citações neste capítulo referem-se a esta versão de *América nuestra*, escrita no Rio de Janeiro em 1966.

apresenta um dos protagonistas da história, Manuel Díaz, «olhos incendiados de misticismo, de fanatismo», olhos voltados para Deus: no momento em que recebe a faixa de presidente «ele fecha os olhos para olhar para o céu e agradecer a Deus pelo fato de ter chegado ao poder». Não só os gestos de Manuel se parecem com os de Porfirio, a fala do Díaz de *América nuestra* se parece com o discurso do Díaz de *Terra em transe*: «O que eu não posso explicar aos meus inimigos são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo exercício público. Mas também nem Cristo pode explicar, a não ser com a própria vida.»

Uma outra reunião, distante da festa que comemora a subida ao poder de Manuel Díaz, apresenta um novo personagem: Julio Fuentes, «*playboy* de quarenta anos aproximadamente, cabelos brancos e compridos, ligeiramente homossexual, fala entrecortada por termos ingleses». Tal festa é um «funeral das esperanças», «uma verdadeira orgia» em que «o capital que tudo domina lamenta a perda do poder». Reúne

a essência dos que foram depostos: radicais históricos, aventureiros, estudantes e sacerdotes inclusive — representados pelos protótipos, embora os protótipos desmintam o esquematismo. É desta dialética de uma estrutura esquemática versus o anti-esquematismo dos personagens que viverá o drama.

Nesta mesma festa, o personagem principal, «Juan Morales, o poeta. Este representa a dualidade intelectual latina entre o romantismo e o racionalismo; o retardamento romântico e a impossibilidade racional o levam a um troca-passo contínuo, cujo resultado é um neo-surrealismo.⁸ Eis a tônica estilística da fábula.»

Juan conduz a narrativa até Bolívar, o líder guerrilheiro cantado por um menino como um santo guerreiro de «olhos duros, testa de urso, cabelos grandes, barba de Deus, sozinho com a metralhadora anunciando o dia da libertação», Bolívar aparece quando a história já está pela metade, na floresta, «debruçado sobre um mapa, metralhadora ao lado, moreno, índio, com bar-

8 Neo-surrealismo: a palavra, especialmente se lida na fronteira entre português e espanhol, se lida como imagem, representa como Glauber pensava o cinema na América Latina: neo-sur-realismo: neo-surrealismo do sul.

ba de dois dias, elegante, seguro, firme, em silêncio». Ainda Juan conduz o filme a três outros personagens: Amor, a namorada da montanha, que mais tarde se reunirá aos guerrilheiros de Bolívar; Sílvia, a namorada da cidade, que mais tarde se tornará amante de Díaz; e Alto, que se opõe a Díaz, mas, contrário à luta armada, defende a tomada do poder por meio de eleições diretas, pela agitação através da imprensa.

Em resumo a história de Díaz, Fuentes, Alto, Sílvia, Amor e Juan em *América nuestra* é assim: Díaz no poder, Juan abandona o jornal, Sílvia, e a televisão de Julio Fuentes (diz um letreiro: «O poeta parte para a montanha e mar para amar e meditar»). Volta à poesia, volta a sua aldeia natal, reencontra Amor, reencontra a miséria do campo e a violência dos soldados contra os camponeses, passa pelo menino que anuncia Bolívar, «o lobo das montanhas». Permanece na aldeia até receber uma carta-convite para «uma guerra pela imprensa, uma campanha de esclarecimento popular». De novo na cidade (um letreiro anuncia: «Juan volta a Eldorado para conspirar contra Díaz»), ao lado de Julio, Sílvia e Alto, Juan participa de uma trama para compor uma aliança entre um militar reformado, o General Lyra, e uma multinacional, a First Company, para derrubar Díaz e forçar novas eleições. Juan propõe chamar Bolívar, mas Alto recusa a aliança com os guerrilheiros («Bolívar é um bandoleiro, um aventureiro, levará Díaz à radicalização») e pede a Juan («você é um anarquista, mas pode ainda prestar algum serviço a Eldorado») para convencer o velho general Lyra a liderar a rebelião contra Díaz.

No encontro com o general se definem as contradições que alimentam a luta contra a ditadura: Julio defende «um desenvolvimento capitalista sadio». Alto, a «conscientização das massas populares pela imprensa para que povo chegue ao poder». O general («no jardim, paletó de pijama, buquê de flores na mão, um grande cachorro manso ao lado») defende a democracia, mas não acredita no povo («uns bárbaros que ninguém consegue educar»). Juan insiste em buscar o apoio da guerrilha para «virar tudo de cabeça para baixo». A conversa antecipa o conflito que explode no final entre o projeto burguês, o projeto dos partidos de esquerda, o projeto da esquerda armada e o sonho do poeta. O que o roteiro de *América nuestra* anota em

seguida parece ter servido de base para o trecho em que Paulo Martins rompe com Porfirio Díaz em *Terra em transe*: um documentário na televisão contra Díaz, o encontro do poeta com o ditador. No encontro (antecipa o letreiro) «Díaz ferido em sua honra, pensa em vingança, mas antes tenta se reconciliar com Juan». O que vemos no filme terminado reproduz até mesmo os diálogos do roteiro não filmado. Mas a conclusão do episódio é diferente em *América nuestra*: a discussão entre Juan e Díaz termina com uma troca de tiros «no estilo de capa-e-espada. O mocinho foge do castelo. De noite, pelas ruas de Eldorado. A perseguição. Carros da polícia. Tiroteio».

O poeta, ferido, escapa para as montanhas. Na cidade Manuel Díaz reprime a oposição, prende Alto, acaba com a liberdade de imprensa, pressiona Julio Fuentes (que cede e passa a defender o ditador) e faz o discurso mais tarde emprestado ao Porfirio Díaz na conclusão de *Terra em transe*: «Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização.»

Na montanha, Juan se encontra com Bolívar e recebe «uma casa na clareira, uma arma carregada e uma oferta de morte».

Até este momento a história de *América nuestra* é idêntica à de *Terra em transe*. Mas Juan Morales, ao contrário de Paulo Martins, que rompe com Felipe Vieira quando ele renuncia para evitar o derrame do sangue do povo numa guerra civil, Juan Morales, ao contrário, enfrenta Manuel Díaz ao lado dos guerrilheiros de Bolívar, volta à cidade vitorioso ao lado dos guerrilheiros que expulsam Díaz do poder. *Terra em transe*, 1967: Eldorado, estava mesmo mais próximo da ditadura de Díaz que de uma vitória de Bolívar, como logo demonstraram depois da morte de Che Guevara na Bolívia, o que se passou no Brasil, na Argentina, no Uruguai e no Chile. *Terra em transe*, com relação ao poder militar no Brasil, parece um documentário antecipado: o Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968, repetiu o discurso de Don Porfirio Díaz quase palavra por palavra. Certamente guiado pela intuição, Glauber preferiu naquele instante concluir a história de Eldorado no rosto de Díaz coroado e na imagem de Paulo ferido com a metralhadora erguida contra o repetido barulho de tiros na faixa sonora. Em *América nuestra*,

tanto na versão concluída antes de *Terra em transe* quanto nas seguintes, o conflito se cortava numa outra explosão: em fusão sobre o rosto de Bolívar o gesto congelado do enfrentamento entre um *mariner* e um camponês. O trecho final do roteiro, doze seqüências, treze páginas datilografadas, diz mais ou menos o seguinte:

O letreiro que apresenta as imagens em que Bolívar e Juan enfrentam a ditadura de Díaz diz: «A revolução». O que se vê em seguida é o enfrentamento entre guerrilheiros e soldados e a amizade entre guerrilheiros e camponeses. Como comentário das imagens em que Bolívar, Juan, e Amor lutam contra os soldados de Díaz, novos cantos do menino que aparecera antes para anunciar o guerreiro sozinho com a metralhadora: «São trinta, logo sessenta, os guerreiros da montanha», diz o primeiro. «São cem, logo duzentos», diz o canto seguinte. «São mil, logo um milhão», prossegue quando a guerrilha invade a capital. Julio Fuentes tira Alto da prisão. Díaz tenta uma resistência já impossível. Alto em liberdade se adianta aos guerrilheiros, mata Díaz e monta um governo provisório. A guerrilha vitoriosa, Julio Fuentes tenta «um entendimento nacional»: reunir os generais, a First Company, a igreja, os partidos de esquerda, a burguesia, os guerrilheiros de Bolívar e o governo provisório formado por Alto.

O final se passa todo dentro do palácio do governo onde Julio, Alto, Juan, Bolívar, padres, militares — e a certa altura também o representante da First Company, Mr. Morgan — discutem a quem entregar o poder. Com Bolívar indiferente às discussões («deixe que eles se mordam como cães»), Alto manda fuzilar Julio Fuentes («negocista corrupto» que «mudou mil vezes de posição») e também os generais contrários à posse de Bolívar («os conspiradores estão por todos os lados»). Em nome do governo provisório exige ainda, «antes de dar posse a Bolívar, o sangue do intelectual pequeno-burguês Juan Morales». Juan concorda em ser fuzilado, Bolívar assume o poder e da janela do palácio fala ao povo: «de onde, se não do próprio sofrimento, poderemos extrair os princípios de nossa vida?» No meio do discurso «dois planos intercalados, violentos e rápidos: o *marine* avança até primeiro plano, boca aberta, feroz, em câmera lenta. O camponês salta, feroz, em câmera lenta, boca

aberta, com um machado ou faca na mão. Estas duas brutais e lentas imagens, embora em corte rápido, se cruzam para fechar o filme sob a voz inflamada de Bolívar».

4.

Grande para uma sinopse, pequeno para sugerir o filme que se encontrava na cabeça de Glauber, o resumo acima pode ser melhor compreendido se a leitura se complementa com a lembrança de imagens de *Terra em transe*, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e de *Cabezas cortadas*, histórias próximas desta contada aqui, e de *Der leone have sept cabezas*, um modo operístico de contar histórias próximo do estilo que a leitura do roteiro de *América nuestra* sugere. Como Glauber anota (Rocha 1966): «A tônica estilística da fábula: nos corpos a expressão transida do subdesenvolvimento». A política pelos olhos do poeta. Os poemas de Juan Morales (eles seriam recitados, como os de Paulo Martins em *Terra em transe*, ou cantados como os de Antão e Coirana em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*) e os versos do menino que anuncia Bolívar antes dele entrar em cena, encaminham ou educam o olhar do espectador.

Alguns poemas do Juan Morales de *América nuestra* foram aproveitados (no todo ou em parte) em *Terra em transe* como versos de Paulo Martins, como por exemplo (Rocha 1966):

Não anuncio cantos de paz
nem me interessam as flores do estilo.
Como por dia mil notícias amargas
que definem o mundo em que vivo.
Não me causam os crepúsculos
a mesma dor da adolescência.
Devolvo tranqüilo à paisagem
os vômitos da experiência.
(As belas letras disfarçam ninhos de vermes nas flores.
Estas flores são a coroa dos regimentos da mentira
como as comendas dos chanceleres
e as espadas dos generais
que determinam nos Atos
o regimes de animais).

Um outro poema, cantado pelos guerrilheiros, lembra o diálogo entre Antônio das Mortes e o Professor pouco antes da batalha

com o bando de Mata Vaca no final de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Rocha 1966):

Bolívar com as armas
Juan com as palavras
o povo com paixão
pela selvas adiantam
os passos da liberdade
para a próxima estação.

Os poemas que atravessam o filme, e mais que eles o «estilo explosivo, bárbaro, radical, antinaturalista, polêmico, poético» (Rocha 1971a) da narrativa, preparam uma leitura poética do instante em que Juan comanda o próprio fuzilamento para garantir a continuidade do que começou com a guerrilha de Bolívar. A ação, aqui, não é igual a uma ação real qualquer, que podemos ver do lado de fora de uma sala de projeção. O gesto se passa numa realidade-outra que pensa o real.

Duas conversas anteriores entre Juan e Bolívar encaminham o diálogo que se dá antes do fuzilamento (Rocha 1966).

A primeira: a guerrilha ainda na montanha. Juan diz que não sabe se tem coragem. Não a coragem para enfrentar a morte, «mas coragem para matar». Bolívar responde que, criança, chorava quando um pássaro ferido morria; que na universidade, diante do assassinato de seus colegas pela polícia, se perguntava se o sangue era mesmo necessário; mas que ao fugir da prisão sua compreensão foi maior que a dor: foi obrigado a matar um guarda porque sua liberdade para lutar pela liberdade de outros era mais importante que a vida daquele guarda.

A segunda conversa: a guerrilha já na cidade, no palácio do governo, depois do fuzilamento de Julio Fuentes e do comentário de Bolívar («não podemos parar diante de dramas individuais»), Juan, confessa que só se interessa por dramas individuais e se despede do guerrilheiro: «Eu sou fraco, eu amo o homem que compõe a massa, eu sabia disto mas não queria acreditar... Bolívar, você está livre de minha sombra. Demitome da junta...»

Um breve encontro com Silvia (Juan diz o que Paulo dirá a Sara em *Terra em transe*: «É preciso vencer, vencer a intolerância, o egoísmo, vencer a morte, mesmo que seja com minha

vida», e conclui: sua morte é «o triunfo da beleza e da justiça». É, então, o discurso em que o poeta se condena à morte.

Alto pede o fuzilamento de Juan. Bolívar se opõe à condenação, começa a defender o amigo, mas é interrompido pelo próprio Juan:

Bolívar, companheiro! Não abra sua boca de homem honrado para fazer minha defesa. Suas mãos manejaram as armas como se elas fossem objetos sagrados. Sua boca fez os discursos que incendiaram os corações dos oprimidos. O povo de Eldorado espera um novo discurso, quer ouvir o seu destino, o seu futuro. Por isto, Simón Bolívar, poupe sua língua e sua inteligência: não as use para me defender.

Há uma perplexidade na sala. Juan fala para Alto e para os outros conselheiros:

Senhores do Conselho, que combateram Bolívar quando ele solitariamente lutava. Senhores que induziram homens não tão honrados mas certamente ousados, como Julio Fuentes, a participar deste combate, e que também me levaram a assim proceder: Não sois somente vós os detentores da verdade e da consciência humanas. Em todas as revoluções há os Generais, os Poetas e os Políticos. Há também os crápulas e os moralistas; os heróis de todas as horas e os tiranos dos últimos momentos. Vós defendeis uma causa pela qual milhões de homens morreram e continuam morrendo em todas as partes do mundo. Mas vos esqueceis que esta causa ainda não tem todas as suas leis definidas e que a essência desta causa repousa nas suas próprias contradições: e são estas contradições que a movem. Eu posso ser uma destas contradições superadas. Admito mesmo a minha morte. Matem-me mas não pensem que sobre uma sangrenta intolerância se pode construir um verdadeiro humanismo. Por isto matem-me, mas secretamente, como se mata um bandido. Não matem em público um poeta porque eu, poeta desta revolução, faria o povo chorar a minha morte. E esta revolução triunfou não para as lágrimas mas para a alegria do povo.

Muda de tom, e conclui:

<Matem-me porque eu duvidarei sempre da verdade>.

Depois do discurso, o fuzilamento:

«Dois guardas se aproximam e levam Juan. Bolívar o olha e vai se dirigindo para a janela. O povo dança nas praças. Um carnaval. Montagem de carnavais e delírios festivos da América. Plano fixo. Um pelotão de fuzilamento dispara em Juan. Close fixo de Bolívar.» Depois do fuzilamento, a conclusão: O discurso em que Bolívar fala dos que morreram «com os olhos

voltados para a manhã que nascerá desta noite». Um plano no pátio vazio do palácio do governo: «Amor anda para o corpo morto de Juan e o acaricia». Novo trecho do discurso de Bolívar, sobre a fome como a tragédia maior, o «povo vizinho da morte passiva pela fome», o desejo de viver tempos de paz e a disposição de retomar a luta para a defesa de Eldorado. E, cortando o discurso, as imagens do marine e do camponês.

Na contradição entre sua construção poética e o fuzilamento do poeta («a essência desta causa repousa nas suas próprias contradições») *América nuestra* traduz uma questão central nas discussões de então sobre cinema na América Latina: a poesia deveria servir à política ou a política deveria servir à poesia?

A morte do poeta aqui é um gesto poético e não a morte da poesia. É uma livre escolha e não uma condenação. O que morre com Juan Morales é um certo modo de pensar a arte. A arte, para Glauber (Rocha 1981c: 66)⁹, precisava ser pensada como um novo caminho para o intelectual do mundo subdesenvolvido, era preciso tomar «a poesia uma praxis revolucionária»; deixar de ser «um esteta do absurdo ou um nacionalista romântico». Fazer arte, «criar, é revolucionar. É agir tanto no campo da arte quanto no campo político».

América nuestra continuou a ganhar novas versões pelo menos até a metade dos anos setenta. Existem mais seis tratamentos, escritos em Paris, em Roma e no Rio de Janeiro, um em inglês, um em espanhol, quatro em português — nenhum deles tão extenso quanto a versão concluída no Rio de Janeiro, em abril de 1966. E existem ainda várias referências ao projeto em cartas ao ICAIC, em dois cadernos e em folhas soltas com anotações diversas — diálogos, nomes de possíveis intérpretes, indicações cenográficas, poemas, estudos da estrutura, descrições de cenas — e muitos desenhos, figura feita de um único traço: um homem de duas cabeças, Juan Morales, Paulo Martins ou Corisco. Algumas vezes uma anotação próxima de uma história em quadrinhos — a rigor nem um estudo de como o

9 Texto publicado originalmente com versões ligeiramente diferentes na França, no Cahiers du Cinéma, e na Itália, em Avanti!. Dividido em quatro partes foi posteriormente incluído em *Revolução do Cinema Novo: Teoria e prática do cinema latino-americano, A revolução é uma estética, Revolução cinematográfica e Tricontinental*.

plano deveria ser, nem um estudo para posteriormente orientar a montagem: os desenhos são uma anotação estenográfica, grafismo de uso pessoal, rabisco para anotar o que não cabe num texto.

Nas versões feitas depois de 1967 (Rocha 1971a), o poeta não é condenado à morte depois de derrubada a ditadura e surge um novo personagem, Él, «um gaúcho solitário, um típico herói latino-americano». «Poderia ser Don Quixote ou Che Guevara». Poderia, também, ser uma nova imagem de Firmino, de *Barra-vento*, de Corisco, de *Deus e o diabo na terra do sol*, ou de Paulo Martins de *Terra em transe* ou uma nova transformação de Antônio das Mortes em *O dragão da maldade a santo guerreiro*. Antes da história propriamente dita, nestas novas versões, *América nuestra* teria um prólogo, (Rocha 1982b) «síntese documental sobre la decadencia histórica impuesta por la civilización». Elas compõem de maneira distinta o personagem de Bolívar: depois de derrubar a ditadura de Díaz ele cede o governo a um presidente pseudo-democrata, o que leva Juan a voltar para as montanhas e lutar ao lado de Él. Bolívar é apresentado como um herói libertador do começo do século, e Él como o que de fato se dispõe a enfrentar a ditadura. As mudanças na história não alteram, no entanto, o que Glauber queria efetivamente discutir, as duas cabeças do intelectual latino, poesia e política (Rocha 1982b):

Para nosotros, latinoamericanos, que somos colonizados cultural y económicamente, nuestro cine debe ser revolucionario desde el punto de vista político y poético, o sea, tenemos que presentar ideas nuevas con un lenguaje nuevo. América nuestra no pretende ser una cinta didáctica, pero sí una manifestación, una película de agitación, un discurso violento y también una prueba de que en el terreno de la cultura el hombre latino, libre de la explotación colonialista, es capaz de crear

comentou em carta para Alfredo Guevara datada de 3 de novembro de 1967.

As versões anotadas depois de 1967 são diferentes da primeiríssima versão e também daquela anotada no Rio em 1966 e diferente entre si, como de hábito nos roteiros de Glauber: uma nova versão não prossegue a anterior, a idéia do filme começa a ser pensada de novo, como espécie de improvisação ou variação do tema central. Algumas vezes são apenas um fragmento, nota

solta, como a série de palavras que, numa página do caderno *América nuestra* parecem uma espécie de sinopse do filme ou da História da América Latina (Rocha 1971a):

Azteca. Maia. Inca. Esplendor. América. Conquistador. Catequese. Rebelião. Colonização. Libertador. Independência. Caudilho. Ditador. República. Operário. Capital. Agitador. Repressão. Constituição. Eleição. Ditador. Democracia. Guerrilheiro. Invasor.

Páginas adiante, um modelo de estrutura:

Él narra didaticamente a formação histórica da América Latina.

Um prólogo, três capítulos. No prólogo a apresentação de Él: Vulcões. Distante, de longe, ao longe, surge Él, solitário. Aproxima-se cada vez mais de um grupo de índios velhos e abatidos. Os índios, em silêncio, vêem Él que atravessa a extensão da aldeia e se senta. Él observa.

Voz cantada: Para que todos entendam esta história, é necessário começar no passado.

Él: Não sou um herói legendário da poesia épica ou do cinema. Sou um homem de meu tempo. Minha profissão: guerrilheiro.

Voz cantada: Para que todos compreendam por que Él deixou a família, a profissão, a cidade, e veio fazer a guerrilha, é preciso voltar ao passado.

Él: O cinema parece sempre nos mostrar a realidade. Mas em geral tudo que o cinema mostra é mentira. Estamos acostumados a ver filmes mentirosos que parecem verdadeiros. Este filme, ao contrário, parece mentira mas é verdade. Por exemplo, estou sozinho mas represento muitos. Represento uma idéia que pertence a muitos e que com o tempo pertencerá a todos.

Depois da apresentação de Él, capítulos que se dividem em subcapítulos chamados de lições ou de teatro. Assim, o capítulo um, *História geral* se dividiria em três teatros: *O teatro do índio*, *O teatro do conquistador* e *O teatro do negro*. O capítulo dois, *História particular* tem três lições: a primeira, *Onde está o poder*, a segunda *Contra quem está o poder* e a terceira *Política, ou guerra geral*. O capítulo três, *História prática* se dividiria também em três lições: a primeira, *Sem reconciliação*; a segunda, *A fé não está onde não estava*; a terceira, *Toda história é dramática/poética*. Além dos títulos dos capítulos, Glauber pensava em outros letreiros, como o que deveria acompan-

har *O teatro do conquistador* (Rocha 1971a): «O dia em que o índio viu alguma coisa estranha no mar.»

«*América nuestra* deve ser um filme que multiplique Eisenstein por ele mesmo. Deve ter uma montagem épica. Mas quero revisar o próprio Eisenstein: uma épica moderna, produzida por uma cultura critiquíssima mas ainda desconhecida.» (Rocha 1981a: 133). Além de multiplicar Eisenstein por ele mesmo, multiplicar o cinema brasileiro por ele mesmo (Rocha 1971a):

A sequência inicial de *Rio 40 graus*. A sequência do samba cantado por Grande Otelo em *Rio Zona Norte*. O casamento em *O grande momento*. A morte e *flash-back* de Zulmira em *A falecida*. Final de *O padre e a moça*. A ruptura e a fuga em *São Paulo S.A.* A fuga de *Ganga Zumba*. A ruptura em *O desafio*. Recuperação e luta de *Matraga*. A eleição de Vieira em *Terra em transe*. A rebelião armada em *Os fuzis*. A morte de Baleia e Fabiano preso em *Vidas secas*. O plano inicial de *Vidas secas*. O plano final de *Deus e o diabo*.

Este filme que existe só como um conjunto de esboços, desenhos e anotações em cadernos e em folhas soltas, é de certo modo essencial para a compreensão do cinema de Glauber, que voltou muitas vezes a essa história que jamais conseguiu filmar. *América nuestra*, de certo modo, é uma antecipação dos filmes realizados depois dele e uma reflexão sobre os filmes realizados antes dele. Se observamos o conflito que ele propõe (e se observamos o conflito no contexto em que este surgiu, num instante em que boa parte do pensamento de esquerda voltava a pedir que a arte estivesse a serviço de uma ação político partidária) torna-se especialmente significativo a breve frase em que Glauber diz que a arte é que fez dele um político (Guevara 2002)¹⁰: «En mi caso particular mi actividad política nació de mi visión cinematográfica y no de la simple instrumentación didáctica de mi trabajo» — o cinema, enfim, conduziu o olhar de Glauber para a América, nuestra terra em transe.

10 A «Carta a Alfredo Guevara, datada de Roma 9 de setembro de 1971» está publicada em Guevara 2002: 99-114. Original no acervo do Tempo Glauber.

Bibliografia

- Avellar, José Carlos (1995): «O cinema na boca do vulcão», em: *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 24 de dezembro de 1995.
- Domenico, Pedro (1969): «Fragmentos para el montaje de un artículo audio-visual», em: *Cine Cubano*, 68.
- Guevara, Alfredo (2002): *Un sueño compartido*. Madrid: Iberautor; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Rocha, Glauber (1965a): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.
- Rocha, Glauber (1965b): *América nuestra*. Primeira anotação do projeto, feita entre Gênova e Roma em janeiro/fevereiro de 1965. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1966): *América nuestra*. Primeira versão do roteiro, abril de 1966. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1967): «O cinema em transe. Entrevista», em: *Fatos & Fotos*, abril de 1967.
- Rocha, Glauber (1971a): *América nuestra*. Anotações manuscritas feitas entre 1969 e 1971 num caderno, nas quais Glauber reelabora o projeto de 1965/1966, acrescentando novas cenas, poemas e desenhos. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1971b): «Carta a Alfredo Guevara, datada de Santiago do Chile, maio de 1971», em: *Cine Cubano*, 71/72.
- Rocha, Glauber (1978): folheto de divulgação produzido pela Embrafilme para o lançamento brasileiro de *Cabezas cortadas*, setembro de 1978.
- Rocha, Glauber (1979): «Novo filme de Glauber: antiliterário e meta-teatral, entrevista a Bruno Cattier Bresson», em: *O Estado de São Paulo*, 9 de setembro de 1979.
- Rocha, Glauber (1981a): «América nuestra 69», em: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, pp. 130-138.
- Rocha, Glauber (1981b): «O transe da América Latina», em: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, pp. 138-162.
- Rocha, Glauber (1981c): «A revolução é uma eztetyka», em: *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, pp. 66-68.
- Rocha, Glauber (1982a): «Carta a Alfredo Guevara, 1 de agosto de 1967», em: *Cine Cubano*, 101. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1982b): «Carta a Alfredo Guevara, 3 de novembro de 1967», em: *Cine Cubano*, 101. Original no acervo do Tempo Glauber.

Tereza Ventura

Dispositivos culturais, pesquisa formal e instrumentalização política em *Barravento*

O texto apresenta a inserção de Glauber Rocha no debate estético e cultural em torno do projeto de cinema nacional e no contexto cultural da Bahia. Mostra como os elementos deste debate se apresentam no filme *Barravento* (Brasil 1961), no qual se destaca a relação entre a pesquisa formal, o engajamento político da arte e uma visão inovadora do potencial crítico da cultura popular. *Barravento* é um filme que, em pleno processo de modernização, desconstrói hierarquias culturais marcadas por conceitos de centro-periferia, civilizado-primitivo, e aposta na justaposição de diferentes modelos de cultura e sociedade no interior de uma mesma nação.

A idéia de cultura popular, a crítica à colonialidade do poder e o engajamento político revolucionário da arte eram os dispositivos reguladores do debate estético-cultural dos anos 60. O Brasil vivia um processo de acelerada modernização urbana e industrial, e de expectativas de maior inclusão social das minorias. Tal inclusão era projetada a partir de um ideário Nacional Popular, através do qual buscava-se integrar o mundo rural e urbano, a cultura popular e a cultura erudita num projeto moderno de nação. Tratava-se de formalizar um pacto comum de construção de uma consciência nacional que conduziria à integração social de uma coletividade política. Tal projeto implica uma negociação simbólica em termos dos dispositivos culturais que compõem a nacionalidade. Em meio ao discurso sobre a nação que desde os anos 30 legitimava a interpenetração das culturas e raças, Glauber propõe trazer através do cinema, imagens e visões de mundo de uma tradição brasileiro-africana até então oculta do discurso dominante. Para Glauber, a urgência na superação do colonialismo cultural era um imperativo histórico. Durante as filmagens de *Barravento* ele afirmaria (Rocha

1959): «Essa luta entre a poesia e o manifesto está decidida pra mim!» Embora *Barravento* exemplifique um manifesto, a pesquisa estética e o engajamento político não são elementos isolados na perspectiva glauberiana, o que o conduziria a criação de um estilo próprio para o cinema, um novo cinema. Um cinema nascido de um povo formado em «complexa luta de raça e economia», um cinema que pode ser para o mundo o testemunho de um povo que toma consciência da sua nacionalização (Rocha 1961). Esse novo cinema seria para Glauber uma «ruptura com a cultura do colonizador» (Rocha 1963: 16). Para essa ruptura seria necessário, na visão de Glauber, mais do que dramatizar e contrapor uma cultura dominante a uma cultura dominada, ou uma antinomia colonizado/colonizador. A cultura nacional, segundo ele, não está dada, ela é construída, é um devir, procedimento que o afasta do nacionalismo crítico da época. A cultura nacional é, primeiramente, a abordagem positiva da luta entre os dispositivos culturais europeus e brasileiros, cultura como resistência e simultaneidade, e não como alienação. Uma cultura que se expressa enquanto forma de vida, valores e crenças que são transmitidas por gerações.

Em *Barravento*, são as experiências, ancoradas nas tradições, que expressam as privações e opressões em todos os níveis, ou seja, são as heranças culturais que tecem o repertório crítico ao colonizador, e não uma idéia idealizada de nacionalidade. Neste sentido, reduzir a interpretação dessa cultura à mera semântica da categoria de luta de classes ou alienação, obscurece a percepção dos meios simbólicos e dos motivos morais que instrumentalizam o desrespeito e a luta social. Caberia ao cinema libertar o potencial moral internamente inscrito no cotidiano daquela cultura. A arte política proposta pelo filme *Barravento* insere-se na busca de um conceito de nacionalidade no cinema, ao mesmo tempo informa uma potencialidade política para a transformação social.

Nos anos 60 já existia no Brasil uma esfera pública crítica que reivindicava a criação de um movimento cinematográfico nacional. Esta esfera pública era constituída por cineastas e críticos de cinema que publicavam regularmente nos suplementos culturais dos principais jornais do país. São eles: Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, Diário de Notícias da Bahia, Jornal

da Bahia e a Revista de cinema de Minas Gerais, além de jornais ligados ao movimento estudantil, como o Jornal da UME — União metropolitana de estudantes. Nos anos 40, o crítico Walter da Silveira reclamava da falta de interesse por parte dos intelectuais e capitalistas em investir em cinema. A necessidade de afirmar no campo da cultura uma cinematografia nacional está presente na agenda pública desde os anos 50, e é apontada por vários críticos, entre os quais: Paulo Emílio Salles Gomes, Walter da Silveira, Francisco de Almeida Sales, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Alex Viany, ou seja, uma geração anterior à de Glauber Rocha. O crítico Walter da Silveira tinha um projeto de instituir uma escola de cinema na Universidade da Bahia. Ele questionava o fato do processo de industrialização não incluir em sua agenda uma indústria cinematográfica, favorecendo assim uma segunda colonização pela cinematografia americana, e a disseminação de chanchadas e comédias brasileiras, consideradas por ele expressão vulgar e de mau gosto. Os produtores, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, desprezam os filmes que produzem, mas o fazem pelo retorno do público. Esse tema seria recolocado em 1960, por ocasião da Primeira Convenção Nacional da Crítica de Cinema, no conhecido artigo do crítico Paulo Emílio Salles Gomes *Uma situação colonial?* (Gomes 1960). Segundo ele, o país vivia um intenso desenvolvimento industrial, mas mantinha uma ordem colonial de poder que se refletia na deformação do gosto das platéias, fator que impedia a nacionalização do cinema. A questão que se colocava dentro deste cenário era de que forma construir um cinema nacional? E, o que seria um cinema nacional?

Glauber lança na Bienal de São Paulo, no ano seguinte à Convenção, a expressão «Uma câmara na mão e uma idéia na cabeça»¹ e afirma que o Cinema Novo rompe com a indústria, com os produtores de filmes comerciais, chanchadas e o cinema acadêmico. O cinema é abordado como uma proposta anti-

1 A expressão criada pelo cineasta Paulo Saraceni foi acolhida por Glauber durante a IV Bienal de São Paulo em 1961, onde foi realizado o evento «Homenagem ao cinema brasileiro». Glauber diria mais tarde que a estética cinemanovista adquiriu, a partir da IV Bienal de São Paulo, o mesmo valor histórico da Semana de Arte Moderna de 1922 (Ventura 2000: 117).

industrial. Glauber reivindica para o cinema uma estética que constitua uma expressão própria da cultura nacional, uma linguagem estética revolucionária. As posições de Glauber são legitimadas por jovens que tinham as mesmas aspirações, como Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Jean-Claude Bernardet, e que estavam presentes ao debate que projetava publicamente a chamada estética de autoria. A estilística de autor e o cinema comercial se impõem como percepções opostas. As posições radicais de Glauber contra a indústria refletiam também as divergências entre o projeto do Cinema Novo e o projeto de modernização vinculado ao Estado. De modo que a luta do Cinema Novo passava também pela afirmação de uma nacionalidade que formasse uma consciência crítica daquilo que estava formalizado na cultura oficial do Estado e do cinema comercial (Ventura 2000: 141). Na visão de Glauber, o Estado e a burguesia nacional deveriam ter o compromisso moral de apoiar uma cinematografia independente, ao mesmo tempo que o autor deveria assumir um procedimento estético «livre, revolucionário, insolente» (Rocha 1963: 16), de recusa à História, aos refletores e aos milhões. O impasse que se coloca para o artista diante do mercado e da política revela-se para Glauber como um desafio permanente, constitutivo do campo da arte. A arte não pode evitar o contato com o poder e ao mesmo tempo reivindicar independência deste, pois o cinema «é uma cultura da superestrutura capitalista» (Rocha 1963: 16). Neste sentido, de forma inédita naquela conjuntura, Glauber problematiza que a linguagem, instrumento para a revolução, pertence ao mundo do objeto contra o qual ela se coloca.

Glauber revela uma idéia de totalidade e uma visão dialética onde todos os elementos estão integrados, não apenas como antinomias, oposições, negações, mas como complementaridades e simultaneidades. Para essa visão, cabe ao artista e ao intelectual lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, objeto e o instrumento na ordem do saber, da verdade e da consciência. Essa referência fica clara no filme *Terra em transe* (Brasil 1967) na figura do jornalista e na figura do artista como alguém sempre próximo do poder e, ao mesmo tempo, dele destituído. Glauber faz uma crítica a esse isolamen-

to contemplativo do artista em relação à miséria, e à cultura popular vista como elemento folclórico e de exploração. Cabe ao cinema mostrar a cultura popular em sua complexidade, «o cinema deve ser o substantivo dessa cultura com suas contradições» (Rocha 1963: 16). As posições de Glauber confrontavam as teses do Centro Popular de Cultura (CPC). Para os membros do CPC a certeza de viver uma situação revolucionária impunha o despojamento estético a fim de afirmar uma arte engajada com a luta social. Neste contexto, a função da arte é a doutrinação do povo para o processo revolucionário (Estevam 1963). Tal procedimento, na visão de Glauber, resultaria numa abordagem populista e distanciada do popular, em que o intelectual se auto-aliena a partir de uma leitura esquemática e idealizada do real. O popular neste caso passaria a ser aquilo que foi submetido ao instrumentalismo político do artista. Glauber via na esquerda uma visão contemplativa e nacionalista da cultura popular, a serviço do que nomeia «uma ideologia do entorpecimento» (Bernardet / Galvão 1987: 82). Para uma parcela dos intelectuais de esquerda tratava-se de conscientizar o povo para a revolução, o importante neste procedimento seria o sentido ideológico e político, e não a abordagem estética e expressiva da cultura. Para o Cinema Novo, a interpretação da cultura na mera semântica da categoria do interesse e da luta de classes obscurece a percepção dos meios simbólicos e dos motivos morais que instrumentalizariam uma luta social.

Do ponto de vista da linguagem, o cinema cumpre um papel fundamental em quebrar os condicionamentos culturais e perceptivos que aceitam a estética hollywoodiana e européia. Tratava-se, para Glauber, de ir além da visão reducionista propagada pelas elites, ao ver o popular como exótico e folclórico, e mostrar a complexidade e as contradições de toda cultura popular. No reconhecimento antecipado de uma comunidade de valores, o indivíduo encontra o respeito como pessoa, capaz de lhe proporcionar uma auto-relação nova e positiva. Na medida em que a comunidade é capaz de valorizar seu estilo de vida e desempenho na ordem social do trabalho e daquela economia específica, ela transforma esse sentimento de valor numa luta por condições que assegurem a sua integridade e sobrevivência coletiva. Glauber busca explicitar como na moralidade daquela

comunidade de pescadores, historicamente excluída e desprovida de recursos de sobrevivência, ainda pulsa uma consciência capaz de tornar visível a exploração. Daí a sua ênfase num projeto de nação que seja capaz de sustentar valores e objetivos não necessariamente articulados pelos discursos da modernização nacionalista ocidental. Neste sentido, *Barravento* é um filme que desconstrói hierarquias culturais marcadas por conceitos de centro-periferia, civilizado-primitivo, e aposta na justaposição de diferentes modelos de cultura e sociedade no interior de uma mesma nação.

* * *

O filme *Barravento* é a experiência na qual se manifesta a visão glauberiana de cinema «valeu mais do que anos de estudo» (Rocha 1961). Ao mesmo tempo, as colocações de Glauber no debate sobre o cinema em São Paulo foram germinadas na Bahia e materializadas na experiência com *Barravento*. O processo de criação e execução de *Barravento* está integrado numa linha de pensamento crítico que se desenvolvia na Bahia em torno da Universidade e do crítico Walter da Silveira.

A Bahia se tornou, na segunda metade dos anos 50, o alvo de debates acerca de um projeto de desenvolvimento econômico e de política agrária no Brasil (Risério 1995). É um dos maiores pólos de produção de petróleo do país, que conduz a cidade de Salvador a uma inserção na política desenvolvimentista. A Bahia pleiteava a liderança política da região do nordeste, e também uma posição de poder que lhe permitisse intermediar os interesses do nordeste e do centro-sul do país. O processo de acelerada modernização e estruturação urbana da cidade de Salvador convivia com a pobreza das comunidades locais, em sua maioria provenientes das regiões rurais do Estado. A intelectualidade baiana voltava-se para o estudo da cultura e das práticas populares regionais, no sentido de adaptá-las às exigências da modernização vigente. A obra de Glauber reflete essa preocupação, tanto com a pesquisa da cultura popular como fonte de identidade, como com a procura de uma linguagem formal de expressão cultural que não descaracterizasse o seu conteúdo original. O processo de modernização atraía para a

cidade de Salvador um enorme fluxo migratório do interior da Bahia em busca de trabalho e inserção social. A política industrial para o nordeste e, sobretudo, a construção de Brasília, fazia parte do ideal de integrar ao curso da modernização as comunidades agrárias e pobres assoladas pelas secas do nordeste do país. Nesse contexto, o reitor Edgar Santos, à frente da Universidade Federal da Bahia, «celebra o programa de desenvolvimento da nossa cultura técnica» (Risério 1995: 42) através de uma parceria com a Petrobrás.

Tratava-se, segundo o reitor, «de unir as forças do poder cultural e as da empresa petrolífera no sentido de levar a Bahia à recuperação do tempo e dos valores econômicos que vínhamos perdendo» (Risério 1995: 42). Naquele contexto, a gestão universitária comportava ainda, um vínculo orgânico com a sociedade. Havia um espaço público que articulava os valores entre a imprensa, a universidade, o museu de arte moderna e as manifestações populares, pois tratava-se de uma conjuntura em que os meios de comunicação de massa ainda não haviam estabelecido uma hegemonia. Mesmo a cidade não se configurava como um centro urbano moderno, guardando ainda um sentido de comunidade.

A Universidade da Bahia se tornou um pólo de atração para intelectuais, estudantes e artistas, como também um foco de críticas da esquerda estudantil mais radical, que via o projeto cultural do reitor como um desígnio alienado da luta de classe e dos verdadeiros problemas econômicos do país. Em torno da universidade constituiu-se uma espécie de aristocracia cultural. Inaugurou-se a primeira faculdade de Teatro, Música e Dança do Brasil. Os cursos eram coordenados por Eros Martim Gonçalves, pelo maestro e músico experimentalista Koellreuter, e pela bailarina russa Yanca Rudcka. Entre 1957 e 1962 Glauber atuou como jornalista no Diário de Notícias e em duas revistas produzidas pela Universidade (Ângulos e Mapa). Foi também aluno do curso de Teatro de Eros Martim Gonçalves, e participou ativamente da montagem da *Ópera dos Três Tostões* (*Dreigroschenoper*) de Bertolt Brecht, com cenário da designer e arquiteta italiana Lina Bo Bardi, a quem Glauber se ligaria fortemente. Neste contexto, de forma inédita, criava-se na universidade, com a direção do professor Agostinho da Silva, o Cen-

tro de Estudos Afro-Orientais. O Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO) realiza desde 1959 pesquisas, palestras e intercâmbios com estudantes e professores africanos de países como Nigéria, Gana, Guiné e Serra Leoa. O CEAO organiza também seminários abertos sobre a História e cultura da África pré-colonial. O Centro introduziu na universidade o estudo da filosofia e da língua Iorubá, que era a linguagem básica do candomblé. O antropólogo Vivaldo da Costa Lima, amigo de Glauber, coordenava as pesquisas sobre religiosidade popular e sobre as casas de Candomblé da Bahia. O curso de Iorubá era freqüentado majoritariamente por pessoas ligadas ao terreiros de candomblé. Pela primeira vez, pessoas ligadas à própria comunidade negra tinham acesso à universidade pública. Glauber Rocha, assim como vários artistas, se reuniam no Centro de Estudos Afro-orientais em torno de figuras como Pierre Verger, que pesquisava e registrava a cultura do candomblé da Bahia. A cultura e a religiosidade africana ganhava espaço na universidade, a despeito das críticas de parte da esquerda estudantil, que considerava a disseminação de idéias religiosas um atraso histórico.

Lina Bo Bardi projetou o Museu de Arte Moderna. O museu, a universidade, o teatro, o cineclube de Walter Silveira e o Centro de Estudos afro-orientais de Agostinho da Silva reuniam não apenas os estudantes, mas também membros da comunidade negra, artistas e pessoas comuns. Agostinho da Silva foi professor de Glauber na escola de teatro e defendia a idéia de pensar a cultura e a modernidade no Brasil de uma perspectiva oriental. Ponto de vista legitimado pelo contexto histórico singular marcado pela Revolução Cubana, pela guerra da Argélia e pelos movimentos de libertação nacional na África. A valorização das culturas africanas fazia parte do repertório vanguardista de intelectuais e artistas contrários à política imperialista adotada pelo bloco ocidental. Com isso, forjava-se um conceito original de modernidade, que reunia desde estudos pré-coloniais à processos de criação, e envolvia o cinema em torno de Walter da Silveira, o teatro com a linguagem de Brecht e o projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia. Esse processo cultural na Bahia foi fundamental para a formação de Glauber, que partilhava do experimentalismo estético de Koellreuter e Lina Bo Bardi.

O interesse de Glauber no experimentalismo da linguagem ampliava o seu campo de pesquisa na arte nacional. Pois a forma como se expressa a cultura seria também um problema de linguagem, o que o distanciava de uma perspectiva mais voltada para o engajamento ideológico da obra de arte. Em *Barravento*, ao entrar em contato diário com a comunidade de pescadores e com o culto do candomblé, Glauber se afastava de uma visão de mundo crítica aos costumes religiosos e culturais, para fazer deles elementos integrados à construção de uma luta social.

* * *

Na abertura de *Barravento* um texto informa ser aquela uma comunidade de descendentes de negros africanos que perpetuam o culto aos deuses africanos, um povo dominado pelo misticismo trágico e fatalista, e que aceita a miséria e a exploração com a passividade daqueles que esperam o reino divino. Contudo, o texto explica que «barravento» é o instante de violência em que as forças da terra e do mar se transformam, provocando súbitas mudanças no amor, na vida e no meio social.

Na abertura do filme a câmera mostra o céu e o mar, e depois um negro entoando o atabaque. «Barravento» significa o toque do candomblé cuja sonoridade através do atabaque evoca o ritual da consciência e dos movimentos de corpo que anunciam o estado de transe. Em seguida mostra-se o retorno de Firmino, nativo da comunidade que volta da cidade. A indumentária civilizatória de Firmino: o terno, o relógio, os sapatos, o chapéu contrasta com os corpos seminus, suados, integrados paisagem e à ordem simbólica da comunidade. Vêem-se pescadores puxando a rede. A exploração do trabalho é apresentada através do ritual e dos movimentos dos corpos no puxar da rede em que trazem os peixes. A dança e o canto ritual do puxar dos peixes é contraposto a expressão de Firmino: «A vida aqui nunca muda é sempre no puxa puxa!» De um lado, a afirmação de Firmino, que denuncia o caráter mecânico, instrumental daquela prática, de outro, a prática ou práxis que traduz as necessidades, a solidariedade, a comunhão e a experiência ritual que transforma a matéria do trabalho em dádiva, símbolos que ultrapassam o sentido funcional do gesto. A rede como instrumento de

trabalho é também o elemento de ritualização e não apenas de coerção. Há uma intersubjetividade potencial que se expressa nas formas empíricas de trabalho, o que pressupõe um processo de aprendizado através do qual os sujeitos expressam suas capacidades, talentos e valores. É como se Glauber quisesse expressar que a ordem social e simbólica é irredutível à lógica econômica da exploração, ou que a denúncia vem junto com o respeito à herança africana no Brasil.

A presença de Firmino evoca a saudação numa roda de samba, onde os corpos se expressam na ritualização da dança e sensualidade. Contudo, ao seduzir Janaína, Firmino quebra o ritmo da roda de samba, e cria-se uma outra roda, a roda da capoeira, que evoca, através do movimento dançante dos corpos, a luta, que é a vivência lúdico-simbólica do conflito que se estabelece entre Firmino e Aruan. Enquanto a roda simboliza a confraternização, a capoeira expressa o conflito. Os elementos do samba de roda e da capoeira estão integrados na narrativa do filme, a cultura é uma matéria fílmica. Assim, como a autoridade da cultura candomblé, Iemanjá, que ama e castiga os pescadores e dá sentido a vida comunitária. O mar, a pesca, o amor, a sobrevivência da comunidade são elementos que incorporam dimensões instrumentais e simbólicas do sagrado e do profano, da matéria, do desejo e do espírito, do bem e do mal, do amor e da violência. O filme aborda uma tensão teórico-conceitual, na qual elementos da cultura apontam para um potencial emancipatório (uma forma de conflito moralmente motivada), para um processo de objetivação das potencialidades humanas, mas também para a dominação, onde os elementos místicos submetem a comunidade a crenças que acabam por dificultar a luta social dos pescadores e o reconhecimento dos seus direitos e de sua identidade. O filme mostra a tensão moral implícita nas relações com a exploração do mercado e, ao mesmo tempo, a entrega dos conflitos ao transcendente, ao mestre e ao santo.

Barravento aborda, de um plano mais situacional, a chegada de Firmino, a perda da rede, o amor proibido entre Aruan e Naína, ao plano mais estrutural, a lógica simbólica e as regras, costumes e valores que regem e sustentam a comunidade. Os dois planos tornam-se mais complexos na medida em que os conflitos que já estavam dados vão se transformando, com in-

tervenção de Firmino, em manifestos. Desencadeiam, assim, mudanças através das quais se tece a perspectiva crítica ao meio social. No plano simbólico a prática do candomblé de roça é evocada, não apenas na articulação com a comunidade de pescadores, mas na prática em si: a incorporação das entidades, a entoação do atabaque, o ritual de iniciação no santo, o corte do cabelo, as oferendas, o jogo de búzios, elementos que aparecem em sua forma original naquela comunidade. Glauber trouxe para o filme o horizonte da práxis religiosa. Participa do filme uma das mães de santo mais respeitadas da Bahia: dona Hilda. No filme não há atores que representam o candomblé, mas sim pessoas reais em plena vivência religiosa, o que torna o filme um documento antropológico. O filme é um registro da cultura do candomblé localizada em sua própria origem, o mar de onde vem Iemanjá. Envolvidos na crença de Iemanjá os pescadores investem Aruan de uma aura salvadora, capaz de, com a proteção de Iemanjá, trazer os peixes mesmo sem a rede. Eles se entregam ao mar no momento em que no terreiro celebra-se a adoração à entidade.

O desgaste da rede pelo tempo de uso convive com a destruição da rede realizada por Firmino, que quer imprimir na sua comunidade uma ideologia de transformação da consciência dos pescadores. Em nome dessa transformação social, Firmino convence Cota a seduzir Aruan, que como filho escolhido pela santa deveria guardar o corpo. Ao inverter a lógica simbólica do candomblé Firmino desestrutura o carisma de Aruan. O elemento que materializa o desencantamento e a humanização de Aruan é a sedução da carne, ato profano de Cota, que desafia a moral religiosa e paga com seu desaparecimento ou com a própria morte. O candomblé é o fundamento religioso que inscreve o conflito com os elementos políticos, morais e sociais da comunidade sem que isso estabeleça uma hierarquia. Iemanjá acaba por emancipar Aruan ao receber em troca a iniciação de Janaína, o verdadeiro amor de Aruan, o sacrifício de Cota e a entrega de Chico, pai de Janaína. Totalidade no sentido de que a sociedade inclui todos os fenômenos humanos de natureza econômica, cultural, política e religiosa sem haver entre eles qualquer hierarquia que justifique a precedência de um sobre o outro, totalidade no sentido de que a natureza dos bens produzi-

dos pelos membros da comunidade não é apenas material, mas sobretudo simbólica. Aruan vai enfrentar o risco da luta pelo seu reconhecimento, vai para a cidade com objetivo de trazer a rede, ser ele o elo de reconstituição das relações produtivas sociais da sua comunidade. A luta de Aruan não se faz pela aquisição de bens ou poder, mas como uma luta que representa um conflito moral, no qual a classe oprimida luta para a afirmação do próprio valor (honra e dignidade). A vida na cidade é também o tempo que, por motivos morais e religiosos, Aruan aguarda o fim da aliança entre Naína e o candomblé, e sua liberdade para viver o amor. Mas há sempre uma abertura para a incerteza, característica da modernidade e que não exclui a autoridade das heranças culturais africanas. O exercício de Glauber era abrir o conflito, as contradições e não incluí-los dentro de um invólucro didático pedagógico e político. O filme se encerra com a saída de Aruan para a cidade e promessa do regresso. Aruan é o elemento que reitera para a comunidade uma ética de pertencimento e não de alienação, uma nova ordem de trabalho vinculado ao projeto moderno que promete a igualdade, o fim da exploração, a fraternidade, a partilha solidária da rede e dos frutos do trabalho comum. Há uma esperança de que aquela comunidade venha a construir sua própria inserção na modernidade. Com isso Glauber responde às questões colocadas por Walter da Silveira e Paulo Emílio Salles Gomes sobre qual seriam as bases de um cinema nacional no Brasil.

Barravento é um filme que cumpre a perspectiva segundo Glauber «de violentar a cultura de elite e a tradição populista de interpretar a cultura popular» (Rocha 1961). O filme opera uma crítica tanto da forma esquemática de entender o universo religioso como alienação, quanto da concepção do popular como aspecto folclórico da cultura. Em *Barravento* as práticas ligadas à comunidade veiculam elementos de passividade, mas revelam valores que desafiam o colonialidade do poder com o poder mágico de símbolos que lhes dão unidade e que influenciam na construção de uma consciência crítica a pobreza e a exploração. Glauber traz para o esfera pública dispositivos culturais ausentes, não só nas esferas legítimas da cultura nacional, popular e erudita, como também das agendas das lutas sociais.

Bibliografia

- Bernardet, Jean-Claude / Galvão, Maria Rita (1987): *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*, São Paulo: Brasiliense.
- Estevam, Carlos (1963): *A questão da cultura popular*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Gomes, Paulo Emílio Salles (1960): «Uma situação colonial?», em: *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 19.11.1960.
- Risério, Antonio (1995): *Avant-garde na Bahia*, São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi.
- Rocha, Glauber (1959): «Barravento: Confissão sem moldura», em: *Jornal Diário de Notícias*, 25.12.1959.
- Rocha, Glauber (1961): «Triguerinho e Nelson abrem os caminhos para o cinema brasileiro», em: *Jornal Diário de Notícias*, 28.03.1961.
- Rocha, Glauber (1963): *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ventura, Tereza (2000): *A Poética polýtica de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro: Funarte.

Claudius Armbruster

A cultura popular em *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*

Introdução

Os dois primeiros filmes do protagonista do Cinema Novo, Glauber Rocha — *Barravento* (Brasil 1961) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) — utilizam, em sua reflexão sobre a situação do povo e as condições de uma possível revolta, revolução e libertação, fenômenos da cultura popular como elementos estruturantes e narrativos centrais, como, por exemplo, o candomblé e a capoeira, a literatura oral e a de cordel, com os seus ciclos sobre os cangaceiros e os beatos, as cantorias e os desafios, a xilogravura, o catolicismo popular, mas também, em alguns lugares, o samba e o choro.

Como cultura popular vê-se, neste caso, principalmente a cultura popular sertaneja e a cultura afro-brasileira rural, em oposição à cultura metropolitana ou erudita. Trata-se, portanto, de cultura não elaborada, menos fixada na escrita (Armbruster 1994a).

O papel da cultura popular será investigado quanto à sua função nos dois filmes da fase inicial do Cinema Novo, cuja concepção por seu principal teórico, Glauber Rocha, compreende a modificação da consciência e o chamado para a revolta e a libertação. Uma atenção especial será dada, assim, à questão de a cultura popular aparecer como conservadora e alienadora, ou de forças libertadoras também serem inerentes a ela.

I. *Barravento*: O candomblé como religião popular e como «ópio do povo»

À primeira vista, Glauber critica, em *Barravento*, a alienação dos pescadores, causada pela religião. As crenças em torno de Iemanjá impedem, na ótica de Firmino, recém chegado da cidade, a revolta e a rebelião da população frente a seus exploradores, representados pelo dono da rede e pela polícia. A religião,

em *Barravento*, aparece, para citar a famosa frase de Karl Marx, como ópio do povo. Ao mesmo tempo, o candomblé dos pescadores é a religião do povo, uma parte importante da cultura local e popular.

Ao fazer uma análise da presença da religião afro-brasileira no filme, tem que se levar em conta tanto o momento histórico-político quanto a linguagem fílmica e altamente poética. Não importa somente o objetivo de Glauber Rocha neste filme, *Barravento*, que consistia em mostrar a alienação do povo dentro de um mundo cunhado pelo candomblé e pelo misticismo afro de sua cultura popular, que encobria a fome, o analfabetismo e a miséria.

O filme, na verdade, oscila numa ambiguidade de ponto de vista, que se alterna entre uma aceitação poética da cultura popular, representada pelo candomblé, e uma denúncia da religiosidade como fator de alienação de um povo. Dando ênfase à análise da imagem e do som em contraste com as palavras proferidas pelos protagonistas, revelam-se ambigüidades no discurso cinematográfico de *Barravento*. Se considerarmos o contexto ideológico do início da década de 60 e a influência deste contexto na formação intelectual do jovem Glauber Rocha, vê-se uma tendência antirreligiosa no nível do discurso, que já é prescrita de forma quase apodítica, pelo quadro textual no início do filme:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de «xareu» cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos, e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. «Yemanjá» é a rainha das águas, «a velha mãe de Irecê», senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores.

A origem do mundo da imaginação e das crenças dos pescadores, longe da cidade de Salvador da Bahia, ganham aqui contorno em grandes letras. Os pescadores descendem de escravos africanos e continuam a acreditar nos deuses negros da África. Principalmente uma das «deusas» é citada explicitamente: Iemanjá, a «deusa» central das religiões afro-brasileiras e a figura central dos mitos marítimos dos pescadores (Armbruster

1994b). Em seguida há uma denúncia e uma exposição explícitas desta cultura religiosa como fatalista e retrógrada.

O que levou o diretor baiano a essa condenação *expressis verbis* da religião popular? O cinema brasileiro situava-se, nesse início de década, na linha da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade brasileira autêntica longe dos estereótipos da cinematografia internacional e dos sucessos nacionais como *Orfeu Negro* (França-Brasil-Itália 1959) de Marcel Camus e *O pagador de promessas* (Brasil 1962) de Anselmo Duarte. De certa forma, tanto a orientação marxista dos Centros Populares de Cultura (CPC) como o romantismo revolucionário dos anos 60 veem na cultura popular e, sobretudo, nas religiões populares e afro-brasileiras um obstáculo à revolução e à conscientização do povo. Por isso, trabalham no sentido de uma arte e uma cinematografia revolucionárias.

Também no enredo do filme é a religião afro-brasileira que obnubila o encontro com e a apreensão quanto à realidade econômica na luta pelos bens de produção — no caso de *Barravento*, a rede de pescar. As crenças afro-brasileiras impedem a luta de libertação dos pescadores, lança-os sempre de volta a uma interpretação mágica da natureza e impossibilitam, com isso, uma interpretação lúcida dos conflitos de interesse.

As imagens dos primeiros 30 minutos do filme refletem uma visão diferente e esboçam um outro discurso: Falam primordialmente da beleza da vida e da cultura popular, apesar da base material precária. A cultura popular e sobretudo sua parte musical estruturam não somente o enredo do filme, mas também a vida, a existência do povo, dos pescadores.

As imagens e a música que se seguem a exposição da cultura afro-brasileira como algo remoto falam, porém, uma outra língua. O início do filme encena o recolher das redes pelos pescadores negros em impressionantes tomadas totais em preto-e-branco, bem como em tomadas semi-totais da parte de baixo dos corpos e das pernas em movimento rítmico, como uma espécie de balé negro ao som das cantigas *Iemanjá* e *Luuanda*. De forma involuntária as imagens evocam as fotografias de Pierre Verger, que, fotograficamente, havia contrastado, ou melhor, equiparado o mundo afro-brasileiro com o africano (Verger 2002). O filme leva-nos, portanto, imagetivamente, a

um mundo negro, africano, ainda que a trilha sonora reproduza em grande parte canções em língua portuguesa.

De início poderíamos quase acreditar estar num filme músico-etnográfico, pois o fio condutor do enredo, traçado por Glauber, é parco e fragmentário: Firmino, recém-chegado, com um terno branco, na aldeia de pescadores, convida estes para uma cachaça, cumprimenta uma amante antiga, bajula uma outra moça branca, prometida a Iemanjá e encomenda um feitiço contra seu oponente Aruã.

Uma cena de capoeira, acompanhada pelo berimbau, instrumento central da música de capoeira, ilustra o confronto de Firmino e Aruã estilizadamente, quase em forma de dança.

Longas focalizações de um samba-de-roda na areia da praia, na maioria das vezes pessoas sorridentes e dançantes — não fosse um filme em preto-e-branco, poderíamos pensar em algumas cenas do início de *Orfeu Negro* onde existe a mesma concentração de afro-brasileiros. Apenas no conflito com o representante do dono da rede, um cidadão com poucas marcas africanas, aparecem a dependência, a miséria e a opressão dos pescadores de Buraquinho.

Por fim, o filme focaliza um terreiro, uma cena de candomblé, em que o transe mediúnico é encenado artisticamente e filmado com uma estetização respeitosa como componente central da religião negra, bem como as iaôs (noviças) com suas cabeças calvas. Também aqui chamam atenção os paralelos com as fotografias de Pierre Verger.

Os rituais iniciáticos e funerais podem, de um ponto de vista marxista, ser parte de um contexto mental equivocados — aqui, o candomblé —, mas nem por isso carecem de sentido, além de dar uma base e estrutura à vida dos pescadores. A beleza estética e a autenticidade — apesar da encenação diante de uma câmera de cinema — concedem a esses rituais uma dignidade *sui generis* que os subtrai ao argumento de ser apenas ópio e alienação do povo. As contradições entre discurso político-didático e imagens etnográfico-poéticas abrem-se em diferentes passagens. Assim a harmonia e dignidade das imagens do candomblé são contestadas pela voz de Firmino em sua tripla negação agressiva: «Larguei essa coisa da religião, o candomblé não resolve nada, nada, não.»

Antonio Pitanga faz o papel de um aldeão nativo que, tendo migrado para a cidade, e lá «voltado à consciência», agora retorna. Este ainda domina e pratica uma parte das tradições da cultura popular, principalmente a capoeira. Ele opera como figura dinâmica, mas também contraditória, já que rejeita o candomblé, apesar de tentar, de diferentes maneiras, fazer uso das forças mágicas deste no confronto com Aruã.

Na história raramente lógica¹, ainda que seu oponente Aruã lhe dê razão em relação aos contextos econômicos, Firmino não é herói. Para isto ele é desenhado de forma muito negativa, por um lado em sua fisionomia e gestos agressivos, em contraste com o sereno Aruã, e, por outro, em seu malicioso caráter: primeiro, ele corta a recém-consertada rede dos pescadores com sua faca, para catalisar a catástrofe econômica e, com isso, a revolta dos pescadores, depois ele obriga sua amante a seduzir o puro Aruã, tido como santo, para desmascarar as convicções e significações de mundo do candomblé como erradas. Em sua primeira aparição nos penhascos do vilarejo, ele corresponde, com sua roupa branca, a um Exu e malandro.

O primeiro longa de Glauber Rocha *Barravento* é também um filme etnodocumentário, um filme sobre a cultura afro-brasileira, sobre candomblé, capoeira e samba-de-roda. Trata-se principalmente de cultura popular afro-brasileira, ainda que Buraquinho apareça como um universo distante da cidade, mas que ainda pertence ao Recôncavo Baiano. As imagens que documentam, de uma forma afirmativa, a cultura e a religião populares recebem uma espécie de contradiscurso verbal pelas palavras de Firmino.

As canções da população costeira e dos pescadores giram em torno da deusa central Iemanjá. Os diferentes mitos de Iemanjá, descritos principalmente por Artur Ramos em *O Negro Brasileiro* (1935), dão explicação e sentido à vida e à morte dos pescadores no contexto do «mar», poderosa força da natureza, impedindo assim, no entanto, a mensagem verbal e visual transportada pela figura de Firmino na segunda parte do filme, o

1 Silveira (1998) que analisa o texto do roteiro *Barravento* como um discurso logicamente construído pelo diretor, deixando de lado o papel da imagem e do som.

reconhecimento da dependência econômica e opressão por parte do dono do meio de produção «rede». Sem a rede, os pescadores são obrigados a partir em suas jangadas pouco robustas para o mar aberto e perigoso, o que traz, como consequência, a morte de dois pescadores.

Glauber queria, aqui, evocar a revolta de forma político-paternalista, e disto faz parte, no nível verbal-ideológico, a denúncia do candomblé, que ele antepõe ao filme e depois, na segunda parte do filme, coloca expressamente na boca de Firmino. Mas suas imagens dos ritos do candomblé falam uma outra linguagem cinematográfica própria, cuja estetização moldada dentro dos códigos do etnodocumentário, confere-lhe uma dignidade e valor ancestrais próprios. Isto vale também, principalmente, para a cena do transe ritual e do batismo das filhas-de-santo com o sangue de um galo. Aqui o filme abre-se à alteridade, e retira a representação da cultura popular da tutela político-didática.

A *Aufhebung* do candomblé como ponto de confluência de um processo dialético encontra-se, finalmente, no beijo quase romântico entre a iaô Naína e Aruã: Aruã retira o véu de pérolas do rosto da noviça, aceitando a clausura de um ano que é imposta a ela pelas regras do candomblé tradicional, em absoluta reclusão e castidade, pretendendo, justamente neste ano de espera, juntar dinheiro para uma nova rede na cidade de Salvador.

Assim, Aruã, que na luta de capoeira contra Firmino se mostrou inferior, fala contra este e sua rejeição do candomblé, obedecendo ao mesmo tempo a ele e a seus ensinamentos econômicos no caminho para a cidade. Firmino, como protagonista ambíguo, representa a capoeira como cultura popular dinâmica, vigorosa e ágil, superior ao mundo religioso de Iemanjá, de Aruã e Naína.

A música afro-brasileira estrutura o filme, sendo que, com frequência, os instrumentos centrais da capoeira e do candomblé, o berimbau e os atabaques, introduzem as cenas acusticamente e de forma alternada. A música afro-brasileira não aparece como música ambiente ou adorno folclórico, mas possui quase sempre uma qualidade simbólica, que organiza o filme.

A música popular, como parte do discurso etno-documentário, ajuda a compor o filme, dando-lhe estrutura. *Barravento* arranja-se, assim, completamente sem música erudita europeia ou clássica. Isto torna o primeiro filme de Glauber Rocha especial, não apenas no sentido de que ele aqui trabalha com abordagens neo-realistas e etnográfico-antropológicas, mas também através do fato de que ele ainda não mistura música popular e música erudita brasileira ou de proveniência europeia.

Para compreender inteiramente o papel do candomblé, da religião e da cultura popular em *Barravento*, é imprescindível indagar o campo cultural baiano, e sobretudo da capital Salvador das décadas de trinta, quarenta e cinquenta. As pesquisas, a arte e a literatura sobre o candomblé e a capoeira, sobre as cantigas e os cânticos do litoral, começaram no seio de um grupo de escritores e pesquisadores, chamado posteriormente de «família baiana». Os artistas plásticos Carybé, Carlos Bastos e Calazans Neto, o cineasta Gil Soares, os escritores Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro, os antropólogos Vivaldo da Costa e Arthur Ramos, bem como o etnólogo e fotógrafo Pierre Verger compunham esta rede, à qual Glauber não necessariamente pertencia, mas com a qual ele de fato se relacionou: desta forma, as ilustrações dos roteiros e os cartazes dos filmes são da autoria de Calazans Neto, que tinha fundado com Glauber e outros artistas o grupo Jogralesca, a revista Mapa e a Editora Macunaíma. Calazans Neto ilustrou alguns romances de Amado, sendo que aqui também entra em ação um outro meio visual da cultura popular, a xilogravura para a produção do cartaz de *Barravento*.

Compreendendo a família baiana como um campo cultural, reconhecem-se as múltiplas relações que, apesar de diferenças ideológicas, configuravam uma rede de intensos contatos, discussões, participações e trocas. Diferente da geração em torno de Jorge Amado, que já cedo descobriu o candomblé como cultura popular e objeto de pesquisa, alcançando posições de destaque nos mais importantes terreiros, Glauber Rocha, que descendia de uma família presbiteriana, manteve-se durante longo tempo alheio à religião afro-brasileira, apesar de politicamente ter incluído a África em sua perspectiva anti-imperialista de terceiro mundo e também apresentado, mais

tarde, seu filme *Barravento* no Festival de Dakar. Poderíamos designar a relação de Glauber com a cultura afro-brasileira como um *knowing by doing*. Só ao longo de seu projeto cinematográfico e dos trabalhos no filme em si é que ele passa a conhecer o candomblé, ou, dito de outra forma, ao filmar o candomblé, ele fica conhecendo a religiosidade africana do Brasil.

Quase nenhum realizador havia filmado, até então, um transe e a iniciação rituais do candomblé, quase nenhum diretor havia encarado, com a câmera, o ritual do candomblé com tanta proximidade estética, mantendo ainda a digna distância, quase nenhum cineasta havia compreendido filmar ou narrar cinematograficamente o secreto e o alheio, o africano, presentes nesta religião, de forma não traiçoeira, mas, sim, respeitosa, sendo que a limitação limitação ao preto-e-branco foi naturalmente fundamental. Esta qualidade diferencial de *Barravento* vem à tona principalmente quando se comparam suas cenas de candomblé com aquelas de filmes de sucesso no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, sobretudo com o filme de Anselmo Duarte, rodado em Salvador e baseado na peça *O pagador de promessas*, de Alfredo Dias Gomes.² Em *O pagador de promessas*, Zé-do-Burro, um sertanejo, carrega nas costas uma imensa cruz como a de Jesus até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, para pagar a promessa feita à santa. Como em sua aldeia não havia a tal igreja, fez a promessa em um terreiro de candomblé, onde Santa Bárbara é conhecida pelo nome afro-brasileiro de Iansã. O candomblé surge apenas no início do filme como uma sombra que serve para dinamizar os argumentos do filme, a condenação de um catolicismo ortodoxo e a defesa do herói simples, ingênuo e perseverante, encarnação do praticante do sincretismo religioso popular. O filme de Marcel Camus baseado na peça de Vinícius de Moraes, *Orfeu Negro*, que foi duramente criticado por Glauber, também utiliza um ritual afro-brasileiro de maneira decorativa, remitificadora.

Dentro da história do cinema brasileiro *Barravento* mostra certas semelhanças com o filme *Arraial do Cabo* (Brasil 1960), de Paulo César Saraceni. Encontra-se neste o retrato da vida de

2 Xavier (2007: 55-84, capítulo «Contra-ponto I: *O pagador de promessas* e as convenções do filme clássico») e Armbruster (2003b).

pescadores, desta vez em contraponto com a de trabalhadores de uma fábrica recém-inaugurada na mesma localidade. Como *Barravento*, *Arraial do Cabo* faz uso de imagens poéticas nas tomadas do mar e dos barcos dos pescadores. Diferentemente de Glauber, Saraceni optou por uma outra mensagem política filmando um manifesto documentário contra a industrialização do «desenvolvimentismo» praticado pelo presidente Juscelino Kubitschek a partir de 1954. Glauber viu em *Arraial do Cabo* um filme precursor do cinema novo (Rocha 1961).

Comparando o filme de Glauber Rocha com a literatura baiana, podemos notar que ele se encontra muito perto do romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado. Alguns dos fios do enredo de *Barravento* remontam, a meu ver, a uma leitura nunca admitida deste romance paradigmático da literatura brasileira, que gira em torno da vida dos pescadores negros no Recôncavo Baiano e dos mitos de Iemanjá. Tanto no filme como no romance, surge o motivo do desejo, da tentação e da sedução, aparece Iemanjá como deusa, mãe e amante.

Diferente de Amado, Glauber consegue, em sua linguagem fílmica, manter-se distante das interpretações junguianas e freudianas de um Artur Ramos que, de certa forma, influenciou alguns trechos de *Mar Morto*, livro no qual o complexo de Édipo se mistura ao mito de Iemanjá. Em suas imagens, *Barravento* dá ao candomblé um conjunto de leis próprias, concedendo-lhe diferença e alteridade.

Amado, nos anos trinta, abriu em seus romances amplo espaço ao candomblé — designado equivocadamente também como macumba em *Jubiabá* (1935) — como religião do povo, principalmente dos marginalizados. Segundo Amado, merece respeito, enquanto cultura, e admiração, enquanto estética prática, mas ideologicamente não possui a força histórica de educação, revolta do sindicato e Partido Comunista. O fim dos três romances amadianos do ciclo da Bahia mostra que o candomblé deveria ser superado, no sentido de Marx e Hegel: através de escola e educação, em *Mar Morto*, e, em *Jubiabá* e *Capitães da Areia* (1937), através da greve e organização sindical, bem como do resgate do símbolo guerreiro de Zumbi dos Palmares (Armbruster 2008).

Jorge Amado compõe seu romance *Mar Morto*, como se sabe, ao longo da força poética dos mitos de Iemanjá e das cantigas orais das tradições e religiões afro-brasileiras, que giram em torno destes mitos oriundos da tradição oral: «Assim contam na beira dos cais» (Amado 1985: 223). As oscilações de Jorge Amado em sua relação com as religiões afro-brasileiras, entre uma cultura de resistência contra a escravidão e suas consequências — daí uma cultura popular a se respeitar e glorificar — e uma única cultura dos pobres nas favelas em *Jubiabá*, por um lado, e, por outro, uma religião a ser superada, por estar distante de política e educação, poderiam ter influenciado Glauber Rocha em *Barravento*.

Glauber em *Barravento* utiliza o candomblé como cenário e, sobretudo, como música, isto é, como elemento da cultura popular. A religião ganha menos força como narração mítica. Diferente de Amado, que não deixa de sublinhar o candomblé como religião e consciência dos pobres, Glauber encena a condenação do candomblé pelas palavras agressivas de Firmino. Nessa parte explícita do filme, o candomblé é, para parafrasear Marx, ópio do povo.

Aqui vem à luz a postura um tanto paternalista de Glauber Rocha, que finalmente determina sua relação ambivalente com o candomblé: o candomblé é parte da cultura popular, mas, bem diferente, por exemplo, do cangaço, é muito pouco dinâmico-revolucionário, muito pouco renitente. Ele promove mais um equilíbrio, justamente não catalisando as contradições no sentido de uma erupção e, menos ainda, de uma conscientização da exploração econômica dos pescadores.

II. *Deus e o diabo na terra do sol*

Três anos depois de *Barravento*, Glauber lança o filme que marcaria um dos pontos cruciais das discussões sobre um novo cinema brasileiro e mundial. *Deus e o diabo na terra do sol* foi o símbolo da tentativa de conscientização e de mobilização para a revolta num ambiente de absoluta pobreza e exploração.

1. Cultura popular em *Deus e o diabo na terra do sol*

Diferente de *Barravento*, que deu destaque a uma cultura popular afro-brasileira do litoral, nos encontramos, em *Deus e o diabo na terra do sol*, diante de uma encenação da cultura popular sertaneja do interior nordestino. Inspirados em temas do romanceiro tradicional, *Deus e o diabo na terra do sol*, assim como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969), evocam a literatura de cordel em seus títulos, nos versos de suas canções, em suas estruturas dramáticas e nas ações de seus personagens (Nemer 2007: 17). O cangaceiro, o beato, o vaqueiro e o matador, figuras oriundas da realidade e da cultura sertanejas, trazem para a tela, numa espécie de segundo texto, o pensamento e os valores transmitidos pela poesia popular oral e escrita. Caracterizada pelo embate entre as forças do bem e do mal, essa poesia prolonga a tradição heróica e legendária dos bandidos de honra, cuja missão era lutar contra os poderosos em defesa dos mais fracos. Assim, Glauber se relaciona com as estruturas de uma narrativa popular por meio do discurso de salvação, presente nos folhetos de aventura de profecia e de vingança, e se vincula igualmente a uma tradição popular universal.

Três figuras ligadas à tradição popular constituem o horizonte temático do filme: o beato, o cangaceiro e o matador de cangaceiros.

O beato representa o universo da crença popular e do fanatismo religioso. Nas suas preces existem fragmentos milenaristas, promessas de milagres, elementos de um catolicismo rural e comunitário, mas também fantasias violentas que levam os seus seguidores a um transe sinistro e atos brutais. O beato lembra mais uma imagem ambígua de Antônio Conselheiro, líder religioso da comunidade sócio-religiosa de Canudos, que o Padre Cícero Romão Batista do sertão de Cariri.

O caráter sanguinolento do beato irrompe na cena crucial na igreja do monte. Ele tinha ordenado a Manuel: «Você tem que escolher. Vai embaixo, traga a sua mulher e uma criança. So depois lavará a alma de Rosa. Você está limpo.» Num transe frio, mata o filho de Manuel e Rosa.

No que diz respeito à figura do beato como representante da cultura popular religiosa, ela está ligada à figura do vaqueiro

Manuel que adere ao cangaço para vingar os beatos. Tanto o beato como o cangaceiro são formas de rebeldia popular contra o poder feudal no sertão. O cangaço simboliza uma resistência anárquica e desorganizadora da ordem reacionária, que Glauber encena como um teatro da crueldade, sobretudo no trecho do assalto à fazenda, onde degolação, estupro e castração acontecem numa espécie de transe e possessão diabólicas, profanando os símbolos da religião católica da capela. Transe e possessão caracterizam igualmente Corisco, líder dos rebeldes primitivos, quando ele se transforma no cangaceiro de duas cabeças, incorporando a figura de outro cangaceiro emblemático, Lampião. Glauber realiza o desdobramento do cangaceiro com um efeito de montagem que se apoia na alternância dos gestos.

Dentro de uma perspectiva histórica do cinema brasileiro, a figura do cangaceiro, presente em mais de vinte filmes entre 1950 e 1969, girava na maioria das vezes em torno da figura de Lampião e ficou limitada a uma imagem estereotipada de aventura hollywoodiana. Glauber retoma alguns elementos fílmicos dos *western* de John Ford, mas é na mistura deles com a cultura popular, e sobretudo na utilização de uma imagem nova do cangaceiro, que nasce um novo cinema brasileiro. A fidelidade de Manuel à imagem positiva de Sebastião gera sérias discussões entre ele e Corisco. Enquanto Manuel defende a reza e a memória do beato, Corisco, o «diabo louro» que o rebateza como «Satanás», confia unicamente na memória e na glorificação de Lampião. Apesar das diferenças entre a religiosidade popular fanática e o cangaceirismo, o filme não separa completamente a revolta do cangaceiro da revolta messiânica e redencionista. Corisco, para se proteger de todos os lados, reza a oração do corpo fechado, levantando o cabo do punhal em frente ao rosto, como uma cruz:

Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto, eu, José, com o leite da Virgem Maria serei borrifado, eu, José, com o sangue de Cristo serei batizado, eu, José, na Arca de Noé serei guardado, eu, José, com as chaves de São Pedro serei fechado onde não me possam ver e ferir, nem matar, nem o sangue do meu corpo tirar.

A terceira figura oriunda tanto do contexto histórico como da cultura popular é Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros. Para a criação da figura desse jagunço, o filme opta por

uma mistura de vários personagens míticos e populares: justiceiro de *western*, Zorro, cavaleiro solitário e jagunço sertanejo. Ele faz a sua aparição, surgindo no meio da vegetação da caatinga e dos cactos, como um herói de *western*, por outro lado, nos longos planos tranquilos e na conversa com o cego, mostra o seu lado reflexivo e politizado. De uma certa forma, o cangaceiro Corisco e o matador de cangaceiros Antônio representam os mesmos valores que o beato negro Sebastião, um redencionismo estranho perto do transe enigmático e longe dos valores da razão e da moral cristã. Mas, enquanto o filme mostra uma tendência a caracterizar a religiosidade arcaica dos sertanejos como fanática e alienante, a violência dos cangaceiros e dos jagunços é considerada pré-revolucionária. Isto é válido tanto em relação ao cangaceiro Corisco quanto ao matador Antônio das Mortes. Diferente de Corisco, Antônio não tem passado nem há qualquer referência histórico-cultural, ele representa uma espécie de herói desenraizado, desprovido de compaixão e razão. Responde ao seu destino sem qualquer juízo moral, estabelece primeiramente um pacto com o poder, mas, após a morte dos beatos e dos cangaceiros, recupera sua culpa, expondo as contradições sociais e culturais. Dessa maneira, a figura de Antônio das Mortes faz progredir o decorrer da História em direção a uma revolução por vir.

Antônio das Mortes tem como modelo o Major Rufino, um personagem real que Glauber conheceu e que se tornou uma fonte de inspiração para ele. Buscou em Antônio das Mortes uma reconstrução fílmica de seu discurso:

o Major Rufino me contou a vida toda de Corisco e todo o problema de Corisco dentro do bando. Corisco era um cangaceiro marginal, místico, violento, um cangaceiro muito importante dentro do bando, que impunha respeito a Lampião, tudo isso. (Rocha 1965: 126).

A ausência de misericórdia e moral em Antônio das Mortes é encontrada por Glauber já no personagem real: depois de atirar em Corisco, que diante da morte exaltava a força dos poderes de Deus, Rufino cortou-lhe o braço e a cabeça e os enviou para a capital numa lata de querosene. Rufino admirava a valentia de Corisco, que o queria em seu bando. Rufino, porém, se incumbiu da missão de exterminar o cangaço no sertão.

2. A visibilidade da literatura oral e de cordel em *Deus e o diabo na terra do sol*

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha dá imagem e som à literatura oral e à literatura de cordel³, que constituem a memória viva e sempre renovada dos ciclos do cangaço, do messianismo e do coronelismo do sertão nordestino. Essas narrativas populares têm sua origem na oralidade, menos na escrita. Elas funcionam como suporte essencial na conservação dos repertórios temáticos, lúdicos e também gestuais.

Percebe-se, então, que a influência da literatura de cordel se processa no nível de suas respectivas estruturas discursivas e de comunicação. O diálogo estreito com essa literatura dá-se por meio de uma transposição de linguagens, da oral para a visual. No plano estrutural, o cego cantador funciona como uma espécie de guia e narrador dentro do filme. Por meio do personagem cego Júlio — personagem buñuelesco, que não somente narra, mas também vivencia os acontecimentos narrados —, *Deus e o diabo na terra do sol* adquire uma qualidade oral e popular. Glauber comenta ter conhecido o cego Zé, «voz de angústia, furando as tardes de Monte Santo, invocava amores perdidos e crimes terríveis.» (Rocha 1965: 110).

O cego cantador era uma figura popular no sertão, cantando nas feiras e nas aldeias, entoando estórias dos cangaceiros, dos beatos e de acontecimentos extraordinários, anunciando às vezes o fim do mundo. O cego de *Deus e o diabo na terra do sol* lembra também os adivinhos e videntes da mitologia grega, na qual o cego prescinde da visão ocular, porque compreende e

3 Cascudo (2001: 331-332) caracteriza a literatura de cordel da seguinte maneira: «Até a segunda metade do século XIX, data do surgimento da literatura de cordel no Nordeste, o universo rural da região caracterizava-se por um marcado isolamento das populações que aí habitavam, em relação às cidades e entre si. Nesse quadro de isolamento, um dos poucos meios de comunicação disponíveis era a literatura oral, que corria de boca em boca. Ligada em seus primórdios à divulgação das histórias europeias tradicionais de cavalaria, a literatura de cordel foi se adaptando, se abasileirando, recebendo influências de origem africana por intermédio das histórias cantadas ou contadas pelos escravos. Tornou-se, dessa forma, uma literatura feita, basicamente, pelo sertanejo e para o sertanejo.»

pré-sente/pressente, como enviado dos deuses, o correr do universo. Na narrativa fílmica de Glauber, o cego cantador introduz os acontecimentos e anuncia o que está por vir. Paradoxalmente é o cego que vê o futuro. «Na voz dos cantadores está o «não» e o «sim» — e foi através dos cantadores que achei as veredas de Deus e o Diabo nas terras de Cocorobó e Canudos.» (Rocha 1965: 110), diz Glauber Rocha reiteradamente sobre o seu conhecimento profundo da literatura oral e popular do sertão.

A literatura oral se apresenta nas canções e cantorias inventadas por Glauber Rocha. Elas abrangem a narração do filme como um romance popular, desde a introdução

(Anunciando ao público, marcante e lento)

Vou contar uma história
Na verdade e imaginação
Abra bem os meus olhos
Pra enxergar com atenção
É coisa de Deus e Diabo
Lá nos confins do sertão
até a conclusão da história:
Verdade e imaginação
Espero que o sinhô
Tenha tirado uma lição
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado
Que a terra é do homem
Num é de Deus nem do Diabo (bis)

Essas duas cantorias evocam o título do filme, «Deus e o Diabo», e o lugar, o sertão. Na última parte, uma mensagem política geral faz sua aparição, na gramática «errada» da fala popular («num» em vez de «não») da literatura oral.

É interessante observar como a narrativa fílmica transfigura um dos antagonismos fundamentais da literatura popular: a luta entre o bem e o mal, simbolizada nas figuras de vaqueiros, cangaceiros, jagunços e coronéis. Na tradição popular sertaneja e na literatura de cordel, o mal possui um sentido preciso, uma vez que é associado com a ameaça ao *status quo*. O combate ao mal depende da ação interventora do herói para salvar as pessoas e eliminar um adversário. Por sua vez, o bem deve ser um instrumento a serviço da manutenção da ordem social e natural das coisas. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a noção de bem

e mal assume papéis diversos, gerando assim a dimensão catalisadora de revolta através de figuras «problemáticas» como o cangaceiro Corisco e o jagunço Antônio das Mortes. O matador de aluguel prevê enigmaticamente uma saída para o povo sertanejo: «um dia vai ter uma guerra nesse sertão...uma guerra sem cegueira de Deus e do Diabo.» A distorção da tradição popular sertaneja se torna palpável no monólogo de Corisco frente à câmera. Corisco, essa figura amoral e sanguinolenta, resiste a toda forma de opressão, desdobrando-se no transe e na memória de Lampião.⁴ Sem medo e respaldado por uma tradição popular violenta e mágica, ele fala dirigindo-se a um público quase imaginário. No final do filme, quando o matador de cangaceiros acerta um tiro em Dadá e rende Corisco, dando-lhe a opção de se entregar, logo rechaçada, o algoz atira em Corisco sob a observação de Rosa, seguindo-se a fuga do casal para o mar:

- Se entreeega Corisco!
- Eu não me entrego não,
eu não sou passarinho
prá viver lá na prisão!
- Se entreeega Corisco!
- Eu não me entrego não,
não me entrego ao tenente ,
não me entrego ao capitão,
eu me entrego só na morte de parabelo na mão!

Corisco quase morto grita:
Mais fortes são os poderes do povo!

Glauber Rocha enfatiza mais as dimensões poéticas e estéticas da literatura de cordel, e transforma as suas características ideológicas, chegando até — às vezes — a invertê-las. Assim, na literatura de cordel é improvável encontrar beatos com traços sangrentos concretos, atos violentos gratuitos como os dos cangaceiros, sem que eles sofram uma censura moral explícita. Mas é em primeiro lugar o teor conservador e moralizante da literatura popular que o filme transfigura pelas cenas de um teatro da crueldade, gerando uma simbologia *sui generis*.

A utilização da literatura popular em Glauber distancia-se igualmente da literatura a serviço dos círculos progressistas dos

4 Avellar (1995: 18): «o zoom que avança para o rosto de Corisco e ao chegar lá encontra a cara de Lampião».

Centros de Cultura Popular (CPC), presente nos cordéis engajados de Ferreira Gullar, como, por exemplo, *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer*, de 1962 (Gullar 1981: 184; 187):

[...] que a luta não esmorece
agora que o camponês,
cansado de fazer prece
e de votar em burguês,
se ergue contra a pobreza
e outra voz já não escuta,
só a voz que chama pra luta
– voz da Liga Camponesa
[...]
E assim se acaba uma parte
da história de João.
A outra parte da história
vai tendo continuação
não neste palco de rua,
mas no palco do sertão.
Os personagens são muitos
e muita a sua aflição.
Já vão compreendendo
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que lê derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na Revolução!

Ainda que existam paralelos entre o cordel politizado de Ferreira Gullar e as cantorias que Glauber colocou em seu filme, este nunca teria indicado as ligas camponesas explicitamente como solução dos problemas do sertanejo. Glauber Rocha insiste num discurso intrinsecamente artístico, na transformação artística e ideológica da cultura popular e, desta forma, toma distância tanto do folclorismo conservador quanto do progressismo de esquerda.

3. A implicidade da literatura erudita de temática sertaneja

A inserção da cultura popular não remonta unicamente às memórias, viagens e pesquisas do cineasta pelo sertão, ela possui igualmente raízes na literatura erudita, através de muitas referências implícitas a obras eruditas como *Pedra Bonita* (1938) e *Os Cangaceiros* (1953) de José Lins do Rêgo, a romances de Jorge Amado e a *Vidas secas* (1938), de Graciliano

Ramos, a *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e a *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. Segundo Glauber, o personagem central, o beato Sebastião representa uma mistura de dois beatos históricos e literários: «E aquele preto também não é invenção: aquele beato é uma fusão de dois beatos, do beato Lourenço do Caldeirão, do Ceará e do beato Sebastião, da Pedra Bonita.» (Rocha 1965: 126). Destas palavras de Glauber Rocha destaca-se a presença da memória narrativa de Lins do Rêgo e Euclides da Cunha, mas também o procedimento eclético do cineasta na composição dos seus personagens.

Em primeiro lugar, essa intertextualidade ou, melhor dizendo, intermedialidade refere-se a obras literárias que, por sua vez, sofreram influência de alguns aspectos da literatura de cordel. No caso de Lins do Rêgo, trata-se da memória tanto do cangaço, como do messianismo fanático a partir da literatura popular, no caso de Jorge Amado, da recriação de versos populares da literatura de cordel, no caso de Guimarães Rosa e de Graciliano Ramos, da transformação artística da tradição popular sertaneja. De certa forma, Glauber continua no cinema a intertextualidade entre o erudito e o popular, existente na literatura brasileira desde o regionalismo e, sobretudo, desde o *romance dos trinta*.

Alguns críticos (Gomes Pereira 2008) afirmam que os romances de João Guimarães Rosa, sobretudo *Grande Sertão: Veredas*, são referência fundamental para *Deus e o diabo na terra do sol*. Enquanto na literatura regionalista anterior havia uma tentativa de retratar o povo de um ponto de vista «objetivo», isto é, com procedimentos textuais, nos quais a voz do povo e a do escritor apareciam nitidamente separadas (um exemplo seria *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde a fala do narrador positivista é claramente separada da do sertanejo), no romance de Guimarães Rosa há uma nítida fusão de perspectivas, algo que já reconhecido ao se descrever Riobaldo, personagem central de *Grande Sertão: Veredas*, como um «jagunço letrado». Aqui o narrador é ao mesmo tempo intelectual e sertanejo, erudito e popular, e as diferentes estruturas de construção da realidade dialogam no texto. O narrador, enquanto jagunço, traz consigo a visão de mundo popular; enquanto letrado, carre-

ga as influências das experiências estético-literárias de vanguarda. *Deus e o diabo na terra do sol* representa, dessa maneira, mais um elo na cadeia de transmissão e de transculturação entre o popular e o erudito, entre a oralidade e a escrita. De certa forma, como meio audiovisual, o filme re-oraliza e poetiza tanto a literatura de cordel quanto os romances eruditos com temática sertaneja, juntando, claro está, a dimensão imagética como canal principal de mensagem. Os filmes de Glauber Rocha absorvem figuras, narrações e movimentos tanto da literatura erudita e popular quanto do cinema. Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Jorge Amado compõem com suas histórias de uma forma indireta, que passa sempre pela cultura popular contida nesses romances. Glauber lembra a presença da literatura na sua obra, quando em 1976, de Los Angeles, escreve a Jorge Amado:

«Estou terminando meu livro escrito nestes cinco anos de exílio: chama-se Universo, deve ficar com quatrocentas páginas e acho que está muito bom [...] foi uma transação literária com você, com Rosa, Zé Lins, Graciliano — que é realmente meu universo literário de onde fui nascendo [...]» (Rocha 1997: 599).

4. Músicas: Do cego cantador a Bach e Villa-Lobos

Deus e o diabo na terra do sol pode ser considerado como um filme contado e cantado, no qual os diálogos ficam em segundo lugar. Assim, estabelece-se uma narrativa musical, que introduz e desenvolve as cenas e a ação. A oralidade e a oratura apresentam uma ligação forte com a música e com o ritmo. O filme inicia-se com uma cantiga que é entrecortada por outras cantigas e termina com uma metáfora cantada do «sertão-mar». Em sua ordem narrativa, semelhante à estrutura do cordel, há uma situação inicial de equilíbrio, sua quebra após um momento de crise e sua recuperação no final da história. A cantiga também serve como fio condutor da narrativa, ela não surge à margem do enredo, apenas ilustrando ou relembrando a cultura popular, mas colabora com a sonoridade e poeticidade do texto filmico. As cantorias do cego e do romancista popular nordestino presentes no filme foram escritas por Glauber Rocha e compostas pelo músico, compositor e cantor Sérgio Ricardo. Trata-se, então, de criações de uma dupla formada por um cineasta-poeta

e um compositor, que registra e imita a tradição da literatura popular e oral sertanejas. Nos anos sessenta, Rocha reitera a técnica poético-narrativa inventada por Jorge Amado a partir dos anos trinta em romances como *Jubiabá* e *Mar Morto* e continuada, nos anos quarenta, nos romances *Seara Vermelha*, *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*. A música das composições de Sérgio Ricardo segue fielmente os ritmos da música popular. As canções de origem popular presentes em *Deus e o diabo na terra do sol* saem diretamente da boca do cego cantador, que guia Manuel e Rosa até Corisco, mas narram também, em *off*, a mesma história representada no campo visual pelas imagens e ações dos personagens. Nem sempre a voz popular e a câmera criam uma mesma semântica: Numa cena na primeira parte do filme, quando Manuel encontra pela primeira vez o beato, surge uma divergência entre a voz do cantador, que louva o beato «trazia a bondade nos olhos, Jesus Cristo no coração» e a imagem da câmera de mão, que mostra um beato rígido que nega, pelo seu olhar e pela atitude corporal, o contato com o vaqueiro fugitivo.

As canções permeiam todas as transições e acontecimentos marcantes do filme: Uma das cenas mais significativas é quando Antônio das Mortes, matador sombrio e melancólico, encontra o cego cantador. Ele acaba por contar onde estão Corisco e o casal de protagonistas, mas tenta fazê-lo compreender que a verdadeira culpa não reside neles.

Além da tradição popular de canções de viola, recriada por Glauber Rocha e Sérgio Ricardo, existe também a música erudita, de Brahms, Bach, Beethoven e Villa-Lobos. As composições de Bach e de Brahms ressoam sempre que ocorre algo relacionado à igreja católica ou localizado próximo a uma igreja, e fazem devir sonoplasticamente a contradição entre uma concepção católica idealista e uma prática religiosa completamente depravada. A cena da contratação do matador Antônio das Mortes pelo padre da paróquia e pelo latifundiário, bem como a entrega do dinheiro seguida pela cena do beato com Manuel e Rosa no Monte Santo, vêm acompanhadas da música barroca de Bach. Parece que a pompa musical do órgão dá expressão à sedução e mentira dos líderes religiosos, sejam eles da igreja católica ou não.

Em primeiro plano auditivo, figura a música de Heitor Villa-Lobos, na qual Glauber encontrou a estrutura rítmica e a proposta estética que almejava para seu projeto cinematográfico. Ambicionava realizar em forma filmica o que o compositor havia feito em música, a agregação e a integração da cultura popular na música erudita. Já no seu primeiro roteiro, *Senhor dos Navegantes* (1957), Glauber experimentava a mistura entre a música sacra, os batuques de candomblé e o samba, tentativa abandonada posteriormente em *Barravento*. O tom erudito no diálogo com o popular reaparece em *Deus e o diabo na terra do sol*, apoiado na música de Villa-Lobos, que abre e fecha a narração cinematográfica. As tomadas aéreas iniciais interagem com «A canção do sertão», ária da Bachiana Brasileira nº 2. A fuga de Manuel, que matou o latifundiário, é acompanhada pela câmera ao som da «Dança» da Bachiana Brasileira nº 2, acenando a dramaticidade do acontecimento. O «Magnificat Alleluia», da Missa de São Sebastião, serve como fundo sonoro para a voz de Sebastião pregando aos fiéis. A subida de Manuel, em penitência cruel, ao Monte Santo é realçada pela «Cantiga» da Bachiana Brasileira nº 4. Já na primeira parte, a introdução musical de Villa-Lobos é seguida por uma cantoria popular. E é no final do filme, quando os camponeses Manuel e Rosa correm pelo sertão em direção ao mar imaginário, que ocorre uma superposição do erudito em relação ao popular: Ouvimos a música e a voz dilacerada de Sérgio Ricardo:

O sertão vai virar mar
e o mar vai virar sertão!
Tá contada a minha estória verdade, imaginação.
Espero que o sinhô/ tenha tirado uma lição
que assim mal dividido, esse mundo anda errado,
que a terra é do Homem, não é de Deus nem do Diabo.

Na tela, a imagem do mar se superpõe ao sertão, na trilha sonora, a voz de Sérgio Ricardo, com o refrão «O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão!», é coberta pelo choro nº 10 de Villa-Lobos — «Rasga o Coração» (1926), dedicado a Paulo Prado —, onde se misturam vários significantes musicais, a natureza dos trópicos, das florestas e dos sertões, presentes nos cantos de pássaros, nos cantos religiosos, nos batuques africa-

nos e nos cantos indígenas, integrados à música erudita do coro e da orquestra.

«Villa-Lobos talvez fosse quem melhor colocou todo o Brasil em termos de arte. Villa-Lobos filtrou toda uma temática popular, verdadeira, humana, impregnada de nossas tradições, em forma musical de grande valor.» (Rocha 1965: 133)

Tanto Villa-Lobos como Sérgio Ricardo tentaram integrar elementos da música popular e sertaneja no projeto de suas músicas metropolitanas, o que se manifesta na presença do violão e da viola caipira, instrumentos banidos do âmbito da elite cultural. Foi Glauber Rocha que adotou esse procedimento na sétima arte, no cinema.

5. Hibridação, transformação e distorção da cultura popular

Diferente de *Barravento*, onde ouvimos exclusivamente músicas populares com destaque aos batuques e cantigas de candomblé e de pescadores, *Deus e o diabo na terra do sol* oferece uma espécie de síntese de músicas de horizontes diferentes. No filme, fica difícil decidir se estamos frente a uma verdadeira síntese, ou se prevalece um estado híbrido com, de um lado, a cultura popular sertaneja, (re)criada e encenada pelo artista baiano Glauber Rocha, e, do outro lado, as tradições musicais de índole urbana e metropolitana, as composições de Villa-Lobos e Sérgio Ricardo, que representam uma tradição cultural ligada à cidade grande, ao Rio de Janeiro.

Em relação às diferentes contribuições e referências narrativas implícitas em *Deus e o diabo na terra do sol*, saltam aos olhos as representações da cultura sertaneja advindas de uma tradição literária tanto popular como erudita, que tem sua raiz na oratura e vai de Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, passando por José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Essas tradições completam-se pelas influências teatrais e cinematográficas, por um lado do teatro de Bertholt Brecht e seus efeitos de distanciamento, assim como do teatro da crueldade de Antonin Artaud. Por outro lado, observam-se influências de uma «desconstrução» do gênero do *western* norte-americano e de elementos tomados ecleticamente de Buñuel, Eisenstein e Godard.

O espectador assiste a uma mistura fragmentada de duelos estilizados, de crueldades barrocas e de elementos mágicos que algumas vezes dispensam a utilização de diálogos entre os personagens, abrindo o campo visual e auditivo à música, ao trans-e, a gritos, sombras, iluminação forte e expressão corporal oriundos de uma tradição popular sertaneja.

A mescla de referências eruditas e populares, que existem separadamente e passam a se combinar no processo cinematográfico, não é suficiente para afirmar que estamos diante de uma síntese. Glauber Rocha serve-se da maneira de falar, de narrar e de versificar do sertanejo — lacônica, porém eficaz para formar uma visão plástica das condições de vida e dos contextos culturais sertanejos —, apoiada na técnica de produzir elipses por meio de *jump cuts*, semelhante aos primeiros filmes de Jean-Luc Godard. Este despojamento popular entra em choque com ou em um processo de hibridação com as tradições eruditas, do barroco ao surrealismo, e com fragmentos da indústria cultural, como o *western*.

Uma cultura cinematográfica híbrida concede aos fragmentos um certo valor e espaço *sui generis*, sem apelar para uma nova homogeneidade. Trata-se então de uma síntese problemática e problematizadora: Glauber Rocha traz para a sua obra filmica uma coexistência e simultaneidade de elementos culturais que não encontram uma síntese compreensível para o discurso «civilizado», mas que insistem nas forças do diverso e do heterogêneo. A qualidade crua e rude da fala, da literatura e da música populares, permanece inalcançável pelo poder e pelo discurso oficial. Ela coopera com a literatura e a música eruditas, gerando uma semântica complexa, onde os fragmentos desconectados explodem em violência, ira e lamento. A diversidade e a *différance* recusam qualquer projeto de cultura popular brasileira homogênea, seja ele progressista ou conservador.

Por um lado, Glauber procurou as imagens de uma vida e cultura sertanejas desvinculadas da modernização metropolitana. Nessa cultura popular sertaneja, nos seus mitos e ritos, nas suas crenças e costumes, descobriu vestígios de revolta e utopia diferentes do modelo «civilizado» ocidental. Essa vertente da cultura popular pertence à *pensée sauvage*, ao pensamento selvagem. Nesse sentido, trata-se, do ponto de vista cinematográfico-

co, de uma cultura popular «forte» no sentido euclidiano, de uma cultura pouco influenciada pelo modelo cultural civilizatório imposto pelo litoral.

Por outro lado, de alguns elementos da cultura popular emana — na visão de Glauber — uma certa inércia. Ele parece prever que o mundo da cultura popular sertaneja muitas vezes não é capaz de se revoltar contra as relações de posse e a sua lógica colonial tardia. Ele não é forte o suficiente para tanto, na medida em que não alcança uma consciência revolucionária, mas produz tão somente uma violência pré-revolucionária que torna visíveis contradições e servidão.

Mostramos que o popular na visão de Glauber não é pura alienação, mas guardião dos valores que resistem ao poder, não agenciando, no entanto, uma ação política direta. A revalorização mais importante de um contexto da cultura popular afeta a nova formatação da dupla de personagens cangaceiro/jagunço, cujas orgias de violência e sangue surgem como ação pré-revolucionária em *Deus e o diabo na terra do sol*. No campo estético, a cultura popular serve para criar uma nova semântica fílmica, longe de um didatismo cru de vocação nativa, distante de um conservadorismo nostálgico e paternalista. *Deus e o diabo na terra do sol* guarda igualmente uma grande distância da instrumentalização política da cultura popular proposta pelos CPCs e dos seus métodos de um marxismo limitado e paternalista.

A cultura popular não é apenas um tema do filme, mas funciona também como um modo de narrar cinematograficamente, com câmeras e microfones. Para isso, a temática da miséria sertaneja é submetida à fala popular, sem que essa fala popular seja apenas um reflexo naturalista. De uma maneira abrangente, o modo de falar dos sertanejos se percebe na fragmentação, nos cortes e nas discontinuidades, característicos da encenação fílmica de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Se, no final de *Barravento*, o povo não estava preparado para a revolução, ao final de *Deus e o diabo na terra do sol*, após passar pela experiência alienante do misticismo violento de Sebastião e da violência mística do cangaço, Manuel, o vaqueiro protagonista, representante do povo, está inteiramente livre para a revolução — a ver o sertão virar mar e o mar virar sertão.

Nessa travessia de conscientização enigmática e ambígua, Manuel é levado por Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, que interrompe as duas experiências de alienação em que Manuel se envolveu — ao matar e decepar Corisco, o «diabo louro», ele põe fim ao bando de Monte Santo e à aventura do cangaço.

Assim, a proposta estética e política de Glauber Rocha é potencializar a cultura popular no cinema, revitalizar e reformatar essa representação cultural peculiar, construída segundo a lógica dos falares, ritmos e ritos tradicionais, onde prevalecem as idéias de recomeço e redenção, de combate e danação, de luta e morte por algo transcendental. Ao mesmo tempo, a estética cinematográfica opera uma distorção ideológica das simbologias e semânticas sertanejas para, finalmente, adotar uma visão político-messiânica, que privilegia a revolta violenta.

Glauber partiu da convicção de que a religião e outras expressões populares mantinham o povo num certo transe de passividade. Sua intenção era mostrar que a única saída frente à exploração e alienação seria uma revolta violenta. Neste contexto, a proposta estética e política de Glauber Rocha é distorcer e potencializar uma forma peculiar de representação, construída segundo a lógica popular, ritualística e distante de uma racionalidade moderna.

O primeiro longa-metragem, *Barravento*, mostra ainda muitos trechos etno-documentais, enquanto *Deus e o diabo na terra do sol* limita a documentação a poucas cenas ao redor da casa sertaneja de Manuel e Rosa, optando por uma filmagem que torna visíveis as distorções do popular na cultura e no cinema brasileiros através de uma reformatação visual da literatura popular, que a salva do folclorismo nostálgico e dos padrões retrógrados. É também nisto que consiste a revolução estética do Cinema Novo.

Bibliografia

- Amado, Jorge (1985): *Mar Morto*. Rio de Janeiro: Record, 59. ed.
- Armbruster, Claudius (1994a): «Volkskultur — Cultura Popular», em: Briesemeister, Dietrich / Kohlhepp, Gerd / Mertin, Ray-Güde / Sangmeister, Hartmut / Schrader, Achim (org.): *Brasilien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 545-563.
- Armbruster, Claudius (1994b): «Religion und Kultur der Afro-Brasilianer», em: Briesemeister, Dietrich / Kohlhepp, Gerd / Mertin, Ray-Güde / Sangmeister, Hartmut / Schrader, Achim (org.): *Brasilien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 481-492.
- Armbruster, Claudius (2003a): «Literatur und Ethnologie: Zur Repräsentation von Religionen und Ritualen in deutschen, brasilianischen und französischen Brasilienbildern — Hubert Fichte, Pierre Verger und Jorge Amado», em: Grossegessé, Orlando / Koller, Erwin / Malheiro, Armando / Matos, Mário (org.): *Portugal — Alemanha — Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão. Vol. II.6. Deutsch-Portugiesisches Arbeitsgespräch*, Braga: Universidade do Minho Hespérides, pp. 233-262.
- Armbruster, Claudius (2003b): «Cultura Popular, literatura e meios de comunicação audio-visuais. Escritura e encenação multimidiática em Alfredo Dias Gomes», em: *Lusorama*, 55-56, 2003, pp. 109-131.
- Armbruster, Claudius (2008): «Representação dos contextos afro-brasileiros na literatura e na etnologia», em: *Travessias. Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa*, 6-7, pp. 227-240.
- Avellar, J. Carlos (1995): *Deus e o diabo na terra do sol. A linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cascudo, Luís da Câmara (2001): *Dicionário de folclore brasileiro*, São Paulo: Global.
- Gomes Pereira, Pedro Paulo (2008): «Sertão e narração: Glauber Rocha, Guimarães Rosa e seus desenredos», em: *Sociedade e Estado*, 23/1, pp. 51-87.
- Gullar, Ferreira (1981): *Toda poesia 1950-1980*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nemer, Sylvia (2007): *Glauber Rocha e a literatura de cordel*, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- Rocha, Glauber (1961): «Arraial, cinema novo e câmera na mão», em: *Jornal do Brasil*, 12 de agosto 1961.
- Rocha, Glauber (1963): «A miséria é chocante e os conflitos tendem a crescer», em: *Jornal da Bahia*, 31 de janeiro 1963.
- Rocha, Glauber (1965): *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Rocha, Glauber (1997): *Cartas ao mundo*. Introdução e organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Senna, Orlando (org.) (1985): *Roteiros do terceyro mundo*. Rio de Janeiro. Alhambra/Embrafilme.
- Silveira, Renato (1998): “O Jovem Glauber e a Ira do Orixá”. In: *Revista USP*, 39, Seção Textos, pp. 88-115.
- Xavier, Ismail (2007): *Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.
- Verger, Pierre (2002): *Retratos da Bahia*. Prefácio de Carybé e Jorge Amado. Salvador: Corrupio.

Peter B. Schumann

**Glauber Rocha — revolucionário e visionário.
Sua obra prima *Terra em transe***

Terra em transe (Brasil 1967) é até hoje, sob muitos aspectos, uma obra incompreendida na Alemanha. Nem mesmo a sua reapresentação em versão restaurada no Fórum Internacional do Festival de Berlim 2005 foi capaz de alterar tal quadro. Para a maioria dos espectadores, trata-se de uma linguagem estranha patética ao extremo, e Paulo, o protagonista errático, demasiadamente contraditório, para que o filme possa ser considerado de forma séria como portador de uma mensagem revolucionária. O público alemão prefere o rigor da ação e a clareza da mensagem de *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) e poderia até identificar-se mais facilmente com a parábola terceiro-mundista de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969). Bem diferente do que ocorre na América Latina, onde até hoje *Terra em transe* é visto por muitos cineastas como a obra prima de Glauber Rocha e uma das mais importantes contribuições para o cinema latino-americano.

Tive a sorte de assistir a *Terra em transe*, pela primeira vez, na sua estréia em Cannes, em 1967, e vivenciar a repercussão que o filme encontraria logo depois também no Brasil. Eu, porém, fiquei impressionadíssimo com aquela obra cujo espírito e expressão revolucionários me eletrizaram, ainda que eu só fosse entender sua complexidade bem mais tarde. A meu ver, tratava-se de um filme que não apenas incentivava a revolução, mas que também expressava sua mensagem numa linguagem coerente.

Coerência era um conceito de grande importância para Glauber Rocha. Pode-se dizer que era a base de seu posicionamento: manter-se fiel às suas idéias e realizá-las em suas obras, sem comprometer-se com a busca desesperada pelo público,

que lhe interessava apenas marginalmente, ao contrário do que acontecia com grande parte de seus colegas. Paulo, o poeta politizado desse filme, utiliza o termo «coerência» por diversas vezes nas suas reflexões poéticas e se pergunta no final: «Qual o sentido da coerência?» Logicamente, ele só tem uma resposta poética a oferecer.

Terra em transe impressionou várias pessoas — no verão politicamente tenso de 1967 — como sinal de um chamado à Revolução ou — de uma forma mais genérica — à subversão das relações. Essa perspectiva social-revolucionária aparece mais claramente em *Terra em transe* do que em *Barravento*, seu primeiro filme, de 1961, no qual a revolta dos pescadores culmina na aquisição dos meios de produção. E ela também é mais clara do que em seu filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Ali ressoa como epílogo um sinal de esperança na canção de Sérgio Ricardo (Rocha 1965: 114): «O sertão vai virar mar, / e o mar vai virar sertão», isto é, as relações irão se inverter. Contudo, isso somente poderá acontecer caso a lição desse filme seja compreendida e o espectador assuma uma posição ativa: «Que assim mal dividido / esse mundo anda errado, / que a terra é do homem, / não é de Deus nem do Diabo.»

Com essa esperança, a imagem do mar, termina *Deus e o diabo na terra do sol*, e com uma imagem semelhante do mar começa *Terra em transe*. Contudo, a câmara oscila de volta à terra firme, ali, onde nada mudou, mas onde algo poderia mudar: na esfera de ação política e bem no meio de um cenário de confusão. Um político de esquerda (governador Vieira) renuncia quando confrontado com as relações de poder. Um intelectual (Paulo) quer forçá-lo a resistir, mas não consegue nada diante da sua fraqueza e decide lutar sozinho. A situação é desoladora, mas ele tem de agir dessa forma, pois sua consciência assim o obriga.

Glauber Rocha antecipa o final, mostra o fracasso de Paulo, sua agonia nas dunas, onde ele aparece só e perdido. Ainda assim, mesmo no decorrer do seu lento colapso, ele mantém a sua arma em riste, um último sinal ante a morte certa. Trata-se, ao mesmo tempo, do momento da lembrança da carreira como poeta e conselheiro de dois políticos, de seu conflito permanente ao se ver obrigado a decidir-se entre a arte e a política, entre a

vontade de realização artística e seu auto-comprometimento com a atividade política. Um conflito que era também o do próprio Glauber Rocha.

O início do filme já deixa claro que não se trata de uma narrativa tradicional, de uma mensagem ilustrada, mas sim de fragmentos de histórias, enredos e lembranças em *flashbacks* da vida de Paulo nos últimos anos.

Glauber Rocha nunca se interessou pela construção dos personagens, em moldá-los psicologicamente ou explicá-los. Eles não são desenvolvidos como personagens completos, mas permanecem como personagens-máscaras: o intelectual (Paulo), o populista (Vieira, vestido de branco) e o fascista (Díaz, vestido de preto). Este é colocado em forte oposição a Paulo, que já se afastou de nós, moribundo (como uma pequena figura nas dunas). No *take* em *close-up*, Díaz aparece na tela com um crucifixo em uma das mãos e a bandeira da inquisição na outra.

Uma complementação histórica: Díaz no mar, ele avança sobre uma cruz de madeira gigantesca, ao seu lado um padre e, aparentemente, um conquistador português e um chefe indígena. Uma configuração que Peter Schulze apontou como (Schulze 2005: 76-77) «uma alegoria da conquista da América», bem como a desmistificação da descoberta do Brasil:

A representação usual é assim desmascarada como um acontecimento instrumentalizado a serviço dos objetivos de dominação [...] Através da conexão com a música do candomblé, a visão «tradicional» da «descoberta» do Brasil é revelada como uma representação eurocêntrica.

Essa sequência no começo do filme é um exemplo de sua complexidade, da riqueza de associações de Glauber Rocha. Ele não tenta nos explicar seu personagem, este homem-político, de uma forma humana, mas o coloca num contexto histórico. Díaz não é uma pessoa, mas uma alegoria — como a maioria dos personagens de Glauber. Ele simboliza a atual conquista do poder e age em nome da autoridade divina: a cruz em uma das mãos e — como ameaça — a bandeira da Inquisição na outra. Algo, ao mesmo tempo, simples e genial.

Os personagens são compostos de forma extremamente patética, e com frequência a música intensifica a situação de alta carga emotiva, as pessoas agem de forma quase teatral, operísti-

ca: «Nossa política se equivale a uma ópera» — explicou Glauber numa entrevista da época (Schumann 1968: 16). Ele coloca Díaz (a quem deu intencionalmente o nome do ditador mexicano Porfírio Díaz) num cenário barroco, para fortalecer ainda mais a teatralidade e o ar operístico da política.

Tudo isso não é perceptível para o espectador à primeira vista e deve ter dificultado a recepção da obra na Alemanha. Mas é o que faz a riqueza de *Terra em transe*, transformando o filme, ao revê-lo, numa fonte do conhecimento. Algo similar existia até então somente na literatura, mas não no cinema brasileiro ou latino-americano: um filme que exigisse, em igual medida, tanto dos sentidos como da razão, trabalhando a História em imagens alegóricas.

Fora isso, até aquele momento não havia um filme brasileiro sobre as relações de poder. Somente três anos depois, Carlos Diegues retomaria o tema em *Os herdeiros* (Brasil 1970). Contudo, ele não conseguiu ir além de uma ilustração crítica de certas estruturas de poder. (Em 1970 já não seria mais possível um filme como *Terra em transe*, pois os generais haviam revogado a Constituição e instaurado um regime sangrento).

Glauber Rocha, ao contrário, transmitiu a desmontagem dessas estruturas de poder na composição narrativa e na linguagem imagística, desmembrando ambas e desenvolvendo, a partir dos fragmentos, uma estética coerente com o conteúdo. Por isso, *Terra em transe* é e permanece um paradigma para um cinema novo, inovador e revolucionário.

Glauber fragmentou nesse filme tanto a história, a estrutura narrativa quanto a imagística, a estética. Tal decomposição de elementos tradicionais já havia sido sugerida em *Barravento*, seu primeiro filme, que não era, contudo, seu próprio projeto, mas assumido de outro diretor, Luiz Paulino dos Santos, e dirigido por Glauber até o final. Ali aparecem, dentro de uma narrativa tradicional, elementos divergentes, tais como a luta de capoeira estilizada como um balé entre os dois protagonistas, ou rituais e danças.

Deus e o diabo na terra do sol também é tradicionalmente estruturado: a rebelião dos vaqueiros no começo, depois, duas tentativas de fuga no misticismo e na violência e, finalmente, o episódio final, a perspectiva de esperança. Glauber se utiliza já

aqui de efeitos de distanciamento: o cordelista, que comenta o acontecimento (e que mais tarde volta a aparecer em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), canções que evidenciam as perspectivas social-revolucionárias, comentários em *off*, entre outros. Além disso, ele desmembra a montagem, quebra por várias vezes a seqüência linear de imagens através do *staccato* de sua técnica de edição, sobretudo na entrada de Antonio das Mortes: o banho de sangue sobre os seguidores do pregador e o assassinato dos cangaceiros.

Em *Terra em transe*, ele radicaliza as rupturas na estrutura narrativa e na técnica de montagem, rompendo com qualquer tradição narrativa. Ainda assim, coloca as lembranças de Paulo em uma moldura: a seqüência inicial do golpe de Estado e de sua morte aparece renovada na seqüência final, conduzida em detalhes. Entre ambas, domina o mais ordenado caos. O drama que mostra as etapas da desilusão de Paulo, por exemplo, segue uma lógica interna. Ele demanda do espectador um elevado grau de capacidade associativa.

Um exemplo: Paulo faz amor com Sara. Glauber Rocha interrompe abruptamente a cena — esses saltos de som e imagem são típicos nesse filme — e transporta o espectador a um contexto bastante diverso. De toda forma, ele esclarece num monólogo interior de Paulo, a transformação do personagem. Paulo foge da realidade e se entrega ao prazer. Corte para uma festa selvagem, onde Glauber introduz um outro personagem: o capitalista Fuentes. Essa festa é interrompida por uma cena de amor entre Paulo e uma amante, que já conhecemos por sua relação com Díaz: ela é a encarnação da beleza, a quem Paulo se entrega por completo. E ela é a antítese de Sara, uma mulher austera, a encarnação da razão dos homens delirantes desse filme, a única personagem que permanece inteira, uma comunista, mas isso não tem nada a ver com o partido: ela personifica a utopia de transformação da sociedade.

Essa seqüência de cenas termina novamente com um monólogo interior: com uma de suas efusões poéticas, onde ele exterioriza seu conflito enquanto poeta. Corte abrupto: Sara chega com dois companheiros — sua situação psicológica é expressa na forma de uma espécie de poesia de amor. Ela quer levar Paulo de volta para Vieira. Aqui Glauber mescla na trilha sonora,

de forma bastante sensível, o conflito emocional de Sara e sua missão real. O filme está repleto dessas misturas, dessas sobreposições. Elas revelam um mestre na arte da composição. E, talvez, revelem também que Glauber teria tido um amor especial por essa personagem — Sara, a comunista.

O que dificultou, por vezes, a recepção do filme, não foram somente os inúmeros monólogos poéticos, que não raramente possuem um alto grau de compactação, mas também os vários *flashbacks* dentro de *flashbacks*, a técnica de interconexões de Glauber. Um exemplo. Encontramo-nos na continuidade dos diversos *flashbacks*: no terraço, onde Sara deseja trazer Paulo de volta a Vieira. Depois ocorre um encontro entre Paulo e Fuentes, um multi-empresário que na realidade deseja eliminar Díaz e substituí-lo por Vieira. Atravessa-se num *flashback* a festa grandiosa, que Fuentes organizou para Paulo. Ela termina com um monólogo interior, as dúvidas de Paulo, assim como com um *flashforward*, uma prévia do final, no qual Paulo se decide por Vieira, por amor a Sara.

Em seguida um *flashback* para o terraço, onde Sara e os dois companheiros tentam convencer Paulo da urgência de seu engajamento em favor de Vieira. Depois, um corte para Díaz, uma imagem, que conhecemos do começo, mas agora fica claro que se trata de parte de uma reportagem de televisão, com a qual Paulo pretende destruir Díaz, seu ex-mecenas. Agora estamos novamente na continuidade da história.

Por que Glauber Rocha narra de forma tão complicada? Ele quer, com isso, realçar a complexidade das relações políticas e das decisões de Paulo. Por isso nos permite participar também dos conflitos internos de Paulo através dos monólogos. E para ele, como artista, há um sem número de conflitos. Depois da escolha entre Vieira e Díaz, Paulo se depara diante de outro conflito: entre a arte como propaganda e a arte pura.

Sobre isso, Glauber diz (Schumann 1968: 17):

Paulo não quer mais escrever poesia, porque a poesia, em um país tão pobre não passa de um prazer estético. Por isso, ele anseia um trabalho prático. Mas ele é e permanece sendo um poeta, um ser humano muito sensível, que não possui os pré-requisitos necessários para uma atividade política. Assim, é um homem em transe, em crise, um homem que deixa para trás os valores tradicionais,

mas não sabe como os novos valores da sociedade devem ser alcançados.

Terra em transe é parte de um grande projeto cultural, o chamado Tropicalismo, de 1967, ano da estréia do filme, quando alcança seu clímax. A famosa música de Caetano Veloso que deu nome ao movimento surgiu nessa época. Hélio Oiticica realizou sua não menos conhecida instalação *Tropicália*. O Teatro Opinião provocou os brasileiros e também Glauber Rocha contribuiu com *Terra em transe* para intensas discussões. Era o ponto final da renovação cultural, o segundo Brasil Moderno, que se iniciava nos anos 50 e trazia consigo, entre outros, o Cinema Novo. Os artistas retomavam conceito da primeira concepção modernista, o Modernismo dos anos 20, como, por exemplo, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, que está baseado na apropriação, na incorporação de influências externas para criar algo único, autonomamente novo.

Terra em transe é também um exemplo nesse sentido. Glauber nunca guardou segredos que dois diretores em especial o influenciaram: Sergei Eisenstein e Luis Buñuel. De Eisenstein ele estudou a técnica de montagem e a composição de imagens. De Buñuel ele adaptou certas ênfases surrealistas, deixando-se estimular por aspectos na representação da burguesia. Por outro lado, serviu-se também do neo-realismo italiano, além de Godard, que também o influenciou em seu pensamento. Mais tarde reinventou tudo e, inclusive, passou a combater Godard.

Contudo, mais importante do que tais influências em seu enfoque «antropofágico», foram a quebra das formas, a mistura de contrastes, a confrontação dos extremos, a utilização de meios poéticos, documentais, operísticos e teatrais, o uso de diversas formas musicais de Verdi, passando de Villa-Lobos ao can-domblé, as sensíveis transições e rupturas brutais de som, o antagonismo dos elementos estilísticos, as alusões históricas, o exagero barroco das imagens e a abundância barroca das formas e dos meios utilizados.

Glauber Rocha levou tudo isso ao excesso, isto é, até a maestria. Ou melhor: o excesso, isto alcança seu grau máximo em *A idade da terra* (Brasil 1980), seu último filme. *Terra em transe*, porém é sua obra prima.

Um penúltimo exemplo: o clímax do filme, o triunfo do fascista Díaz. A seqüência começa com um *take* amplo, vista de cima, como no começo: oscila sobre o mar, a paisagem, o palácio do governo do Governador Vieira, confusão na esfera política de decisão. Paulo em fuga. Díaz em seu palácio de estilo barroco, cercado pelos defensores da colonização, da Igreja e dos índios, (a alegoria da conquista do início), a coroação de Díaz. Ainda antes que ele receba a coroa: um *swish pan*, tiros de metralhadora, queda de Díaz e sua corte — o desejo de Paulo. Sara e Paulo em fuga. *Swish pan* e absoluto silêncio. Então Díaz triunfa com as palavras, que mais tarde também serão usadas na realidade pelos generais chegados ao Poder:

Aprenderão, aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!

No entanto, o triunfo de Díaz é seguido pela fuga de Paulo e, no final, pela imagem do começo: o moribundo Paulo com sua arma empunhada nas dunas. Pois *Terra em transe* foi concebido por Glauber Rocha como um filme revolucionário (Schumann 1968: 17):

A última cena do meu filme mostra um homem com uma arma. Ou seja, tentei compor uma visão dura, sem romantismos ou emoções, uma visão exasperada do que surge na América Latina: a luta armada contra o fascismo e a opressão.

Ele dá à morte de Paulo uma seqüência de um minuto, da qual já havia sido mostrada uma parte no começo. Na trilha sonora se escuta uma intensa música de orquestra, à qual se mistura o barulho dos tiros de metralhadora: a resistência isolada de Paulo será seguida por muitos. Assim, então foi recebido o filme na tensa atmosfera política de 1967.

Quando eu assisti ao filme novamente vinte anos depois encontrei uma mensagem completamente diferente — no final dos anos 80, nesse meio tempo se expandira um certo processo de desilusão, as utopias começaram a cambalear ou mesmo a se desintegrar, a luta armada em nossa sociedade se mostrara havia muito um beco sem saída.

Ficou claro para mim que Glauber Rocha — ao contrário do que era sua intenção original — na última seqüência, previu o fracasso da luta armada, principalmente da guerrilha urbana.

Quando Paulo morre da primeira vez, no prólogo, há nessa seqüência somente música de orquestra (*Bachiana Nr. 8* de Villa-Lobos). Na repetição, por ocasião do epílogo, ela se mistura ao som dos tiros das metralhadoras da ditadura triunfante, que um ano depois começaria a reprimir o surgimento de filmes como este e de qualquer outra forma de manifestação cultural crítica.

Mas a verdadeira mensagem atemporal do filme é colocada por Glauber na seqüência anterior, quando Sara pergunta a Paulo, atingido mortalmente: «O quê prova sua morte? O quê?» E dele irrompe: «O triunfo da beleza e da justiça!»

Glauber até repete a seqüência, intercalando nela o triunfante Díaz. Mas com as últimas palavras do filme ele responde à pergunta de Sara, que se posiciona, talvez, como o espectador: «O que significa tudo isso?» Ele deseja enfatizar para nós: vale a pena lutar pela cultura e pela justiça social, mesmo fracassando a cada vez. Pois, afinal, o que resta de todas as guerras, desastres e derrocadas que a humanidade há séculos protagoniza, especialmente neste último século e até mesmo nos dias atuais: resta a cultura, a herança cultural dos povos, os valores intelectuais muitas vezes esmagados pelas esteiras dos tanques de guerra.

E resta a luta pela justiça social. Há séculos o problema insolúvel de todas as sociedades, o problema central de nossos dias.

Glauber Rocha — revolucionário e visionário.

Bibliografia

- Rocha, Glauber (1965): *Deus e o diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Schulze, Peter (2005): *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*, Remscheid: Gardez! Verlag.
- Schumann, Peter B. (1968): ««Unsere Politik gleicht einer Oper». Interview mit Glauber Rocha», em: *Film*, 1, pp. 16-17.

Friedrich Frosch

**Herdeiros da Antropofagia Oswaldiana:
Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade
através de seus cantos de cisne: *A idade da terra*
e *O homem do Pau-Brasil***

Para quem conhece minha trajetória ficcional, resumo que, em
A Idade da Terra, «o cangaceiro mata Antonyo das Mortes
(o ymperialysmo polyvalente) e o povo triunfa na utopya».

Glauber Rocha

Sempre que interessam as relações profundas (temporais, causais, sistêmicas) entre obra e ambiente contextual, o conceito de intertextualidade torna-se uma peça-chave no campo dos estudos literários, podendo ser aplicado com proveito na análise de artefatos cinematográficos, como demonstra Mikhail Iampolskii em *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Assim, e devido ao fato de Joaquim Pedro dedicar seu último filme, *O Homem do Pau-Brasil* (Brasil 1982), ao recém-falecido Glauber Rocha (provavelmente pensando na última obra dele, *A idade da terra*, Brasil 1980¹, por sua vez homenagem à ousadia estilística de *Macunaíma*, adaptação do romance de Mário de Andrade) nos vemos no meio de um cipoal de referências e inter-relações, cujo caráter corresponde perfeitamente ao termo «anagrama», introduzido por Iampolskii (Iampolskii 1998: 16-25). GR deve ter conhecido certo grau de elaboração do último filme de Joaquim Pedro, pois no retrato dele («Andrade de Pedro Joaquim 80», Rocha 2004: 441-446), após caracterizar *Macunaíma* como «o grande filme tropicalista», acrescenta: «Paixão: Krystyna Aché. O homem do pau-brazyl é seu klymax

1 A partir daqui, salvo em citações, os filmes serão referidos como *O Homem* e *A Idade*, respectivamente. A sigla GR é usada para Glauber Rocha, JP representa Joaquim Pedro de Andrade.

1981: cinebiografia de Oswald de Andrade, *Alegria do Povo*» (Rocha 2004: 446).²

Ambos os diretores inspiram-se na contínua influência que exerce sobre eles e sobre o movimento tropicalista em geral a obra de Oswald de Andrade, as teorias e anti-teorias; retomadas e atualizadas pelo Tropicalismo³ e pelos defensores da poesia concreta.

Em seu último filme, *O homem do Pau-Brasil*, Joaquim Pedro volta a se debruçar sobre o Modernismo brasileiro. Dessa vez toma a obra e também episódios da trajetória pessoal de Oswald de Andrade para expor uma abordagem — marcada bem mais pela adaptação inventiva do que pelo factual — da biografia e das idéias do escritor. (Ramos/Miranda 2000: 24)

Ora, dois filmes que parcialmente negam a ficção pura, que recorrem a «documentos» (fato menos evidente em *A Idade*) ressaltando a estratégia de aproveitar cenários reais como Brasília — em permanente construção, um terreiro de Candomblé ou uma procissão religiosa em Salvador. Filmes que falam do passado e do presente, da História e do fracasso da missão histórica de líderes, intelectuais e artistas. E estipulam uma fase nova na História, através de profecias — mais sério-amargas em GR, mais dosadas com humor nas práticas antropófagas que instauram um novo matriarcado, em *O Homem*.

Nas conclusões enumeradas ao final de *A Crise da Filosofia Messiânica*, tese escrita em 1950 para o concurso da cadeira de Filosofia da USP, Oswald afirma que «o mundo se divide em sua longa história em Matriarcado e Patriarcado» e que, «correspondendo a esses hemisférios antagônicos existe: uma cultura messiânica», e que esta, «dialeticamente está sendo substituída pela primeira, como síntese ou 3º termo acrescentada das

2 Cristina Aché (Maria Cristina Aché Cardoso Pinto), mulher de JP, n' *O Homem* tem o papel de Dorotéia (baseada tanto na personagem da namorada do protagonista de *Serafim Ponte Grande* como na Landa Kosbach, de *Um homem sem profissão*).

3 Não esqueçamos que Glauber Rocha é tão baiano quanto o grupo de músicos que aplicam as idéias de Hélio Oiticica à MPB (antes de todos, Caetano Veloso e Gilberto Gil). E lembremos também a famosa encenação da peça Oswaldiana, *O rei da vela* (1967), por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina em São Paulo.

conquistas técnicas». *O Homem do Pau Brasil*, de Joaquim Pedro, propõe uma espécie de representação das palavras de Oswald, não só ao representar seu personagem por um homem e uma mulher — para no final anunciar a chegada de «um novo matriarcado que se anuncia com suas formas de expressão social que são: o filho do direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência de Estado», mas também ao adotar a forma descontínua de reunião de inúmeros pequenos panfletos demolidores contra a tradição (Avellar 1990).⁴

O título do filme de JP é plurissignificativo e irônico. Um dos sentidos se revela na última sequência da película, quando Oswald-homem anda nu, munido de um «pau» (pênis) artificial vermelho (como a madeira do pau-brasil) em ereção permanente. Outro significado é calcado no nome do jornal de combate publicado em 1931 pelo casal Oswald e Pagu⁵, *O Homem do Povo*, e no título do *Manifesto Pau-brasil*. O ambiente sufocante e sórdido do primeiro romance proletário do Brasil é, porém, bastante depurado e teatralizado no filme de JP. Resta somente o ar empolgante da luta operária, inclusive na cena que mostra Rosa encarcerada, situação da qual ela mesma consegue se livrar para, num corte radical, continuar como guerrilheira desnuda numa praia de uma Pindorama fluvial a caminho do matriarcado. Alguns poucos jogos de palavras de inspiração bem oswaldiana — «aquele Aranha sem Graça»; «foi *cu*-mido, não no sentido *cu*-reto»; «Vous êtes mignons», diz um personagem parisiense, e Grande Otelo, no papel do príncipe Touvalu, retruca: «je m'appelle *filet*» (brincando antropofagicamente com um termo da culinária, «filet-mignon» — não chegam a constituir um traço marcante, são meramente achados isolados.

Num esboço de prefácio (escrito em 1980) à coletânea *Revolução do Cinema Novo*, GR define o «seu» Brasil (esse que forma a base d'*A Idade*) como uma «caldeira onde fervem Catolicismo, Misticismo Afro-Brazylyco e Marxismo — o futuro é uma feijoada que pode gerar indigestões, vômitos ou diarreias,

4 http://www.filmesdoserro.com.br/bio79_b.asp (acesso em 19-02-2011).

5 Patrícia Galvão, no filme recriada na Rosa Lituana, personagem de *Parque Industrial*, de Pagu.

mas solidificará um Variável Modelo Psicossociocultural» (Rocha 2004: 518), e continua:

Do barroco satírico-místico-lírico de Gregório de Mattos, da épica geocósmica do Padre Antônio Vieira, da inconfidência árcade, do romantismo abolicionista e republicano, do positivismo neocapitalista. Ciclo iniciante do *cinema novo* — o 1922 da *Semana de Arte Moderna*, do *levante Tenentista no forte de Copacabana* e da *Fundação do Partido Comunista* — a Utopia se metaforiza na barroca linguagem simbólica do nosso tropicalismo se expressando à medida que estrutura o inconsciente coletivo poetykas máximas de o Aleijadinho & Villa-Lobos, plástica e som do Korpo Brazyl, KORPOBRAZ. (Rocha 2004: 518)⁶

Assim, a extravagante proposta de GR também recorre a uma atitude entre *pau-brasil* e *antropofagia*, expressando de forma ambivalente uma opinião do diretor, proferida pouco antes de sua morte, ao avaliar a obra de Pasolini: *L'Œdipe n'existe plus, et le christianisme n'est pas une religion, c'est une révolution d'amour, du plaisir, pas de la souffrance* (Pierre 1987: 84; lembre-se que Oswald com algum desprezo menciona Freud e seu *Totem e tabu* no *Manifesto antropofágico*, Andrade 1986b: 355 e 359). E GR ressalta a importância do movimento de 1922:

Consideramos 1922 como início de uma revolução cultural no Brasil. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele a definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. («Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69», Rocha 2004: 150)⁷

6 Teixeira Gomes menciona esta «ortografia muito pessoal, da sua invenção — às vezes empregada com sentido irônico, «meras brincadeiras» inspiradas pelo Modernismo de 22, conforme ele explicou — que consistia, de preferência, na troca do «i», do «s» e do «c» pelo «y», pelo «z» e pelo «k»» (Teixeira Gomes 1997: XXVIII-XXIX).

7 A proximidade d'*A Idade* ao Modernismo de 1922 relativiza a opinião de Silva Neto, quando este alega que o filme tem «passagens de caráter abertamente didático ou panfletário» (Silva Neto 2002: 417); essa constatação parece se referir aos dois comentários de Glauber *em off* e à entrevista, todos de um status bastante duvidoso e irônico na obra.

A ambigüidade no título de JP⁸ já se delineia no de GR: a noção «idade» — introduzindo uma cronologia onde esta inexistente — não deixa de ser enganadora. O título refere-se não apenas a filmes glauberianos como «Deus e o diabo na terra do sol» e «Terra em transe», mas também à famosa obra de Buñuel e Dalí, *L'Âge d'or*⁹ (França 1930) e à periodização da pré-história humana (notadamente à Idade da Pedra). O *Manifesto Pau-brasil* — e nisso temos mais um vínculo entre as obras de Oswald, de Glauber e de Joaquim Pedro — propõe um Cristo nascido na Bahia. Detalhe preterido por Joaquim Pedro na sua biografia intelectual-jocosa, que se limita à ação catequizante dos missionários anacrônicos, porém, elaborado cuidadosamente no filme de Glauber, no personagem de Antônio Pitanga.

Da terra se chega, por caminhos bifurcados, à vegetação e aos seres humanos que a povoam: *O Homem*. O painel e a sua organização ecoam um texto básico do Brasil moderno: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. E cada um a sua maneira, os dois filmes pretendem recuperar e construir a História da atualidade (essa dos anos 70/80, marcados pela ditadura militar), às voltas com o subconsciente «mágico» do subcontinente e suas difíceis relações com a Europa (*O Homem*) e com os Estados Unidos (*A Idade*), cuja presença se manifesta insistentemente no próprio Brasil.

A «idade» pode igualmente designar tanto um período da macro-história humana (como se fala da Idade da Pedra ou na era de Aquário, em voga nos anos 70), quanto uma fase da evolução geofísica do planeta. Ambas leituras são legítimas, já que o nascimento do sol (que no início do filme surge por detrás de uma colina que ladeia o Palácio da Alvorada) — um belo plano interminável resolvido na superexposição da película e numa

8 Que aliás situa os pronunciamentos do primeiro manifesto oswaldiano já no âmbito dos espetáculos da *Semana* e não em 1924, data verdadeira da publicação do texto. A montagem não é inocente, pois é sabido que a redescoberta do Brasil, cujo fruto é o próprio *Manifesto Pau-brasil*, se deve à influência de Blaise Cendrars, a quem Oswald conheceu em Paris em 1923.

9 Antecipada por Oswald no *Manifesto pau-brasil*, no qual insere, entre «revolução Caraíba» e «todas as girls», também «A idade de ouro» (Andrade 1986a: 354).

brancura resplandecente¹⁰ — indica a criação do mundo, ao mesmo tempo em que a segunda seqüência introduz um Adão-Cristo híbrido, primeiro num jardim edênico, artificial e anti-naturalista, e depois entre amazonas e seus companheiros, numa espécie de festa hippie (lembrando o *Macunaíma* de Mário de Andrade, e sua adaptação livre, por JP, em 1969). O «Grand-Guignol político de Latinoamérica» (Birri 1996: 196), que em geral é encenado tanto segundo modelos óligo-democráticos, sem participação verdadeira das massas, quanto segundo as camisas de força ao estilo Getúlio Vargas ou ditadura (desafiadoramente elogiada por GR em 1974¹¹), como aqui, por vezes deixando entrar uma religiosidade anti-dogmática.

A temática «mítica» surge logo depois da abertura do filme e introduz Norma Benguell¹² (contracenando à distância com Ana Maria Magalhães, que em episódios posteriores será a «Rainha»

10 Essa tem a sua contrapartida em uma seqüência posterior em que, segundo afirma o cameraman numa entrevista incluída no DVD da versão recuperada, por engano o diafragma da câmara ficou em parte aberto, o que queimou a parte direita da imagem, deixando-a vermelha na cena que Glauber utilizou no filme, cena em que Brahms se apresenta diante de uma reunião de empresários.

11 Não precisamos entrar em detalhe e basta contentarmo-nos com as palavras de Xavier, que fala de áspero «atrito entre Glauber e grande parte da esquerda, em função do estranhamento gerado pelas suas declarações à imprensa em 1974, em especial seu elogio a Ernesto Geisel e a Golbery do Couto e Silva, peça de um «realismo político» glauberiano que envolvia uma interpretação particular do papel do estamento militar no lento processo de uma abertura política» (Xavier 2004: 18). «Glauber dá sua risada», texto final da edição da *Revolução do Cinema Novo* ideado por Carlos Augusto Calil em 2004 e uma espécie de segundo posfácio, contém uma frase vaga e precisa ao mesmo tempo, frase que se aplica como luva ao filme em questão: «Glauber gostava de incomodar; desorganizava as idéias — as suas e as dos outros, introduzia contradições, quebrava a louça do bom comportamento político» (Rocha 2004: 525).

12 GR chama Norma Benguell (e Carmem Santos) «as matryarcas do Kynema Nacyonal» (Rocha 2004: 483). De Norma diz em 1980: «No seu feminismo o cinema brasileiro se fez carne revolucionária, rayz matryarkal de nossas atrizes. Você ultrapassou a prostituição do xô-byz e adquiriu a persona da mulher (ou homem) que funda leis tribais. Todas atrizes brazyleyras estão na tua Praia, Sertão e Amazônyas» (Rocha 2004: 494).

Aurora Madalena de Brahm e do Cristo militar¹³) numa impassibilidade soberana que contradiz seu canto de luto e prefigura seus gritos lancinantes nas ruas de Salvador. De mítica rainha das amazonas¹⁴, no meio da obra se transforma numa freira penitente e lutadora pela liberdade, cantando alto «miséria» (como já no início) e «liberdade» (reflexão da atualidade) no Pelourinho. Segundo Sylvie Pierre, é a única personagem realmente *revolucionária* do filme,

se dépouillant totalement des attributs traditionnels de la féminité blanche, d'abord elle devient indienne, puis, étrange passionaria ou prêtresse, elle porte jusqu'aux pieds de l'autel catholique (dont le conservatisme l'a crucifiée depuis toujours, elle aussi), son hurlement primal: MISÈRE. (Pierre 1987: 248)

Nos seus assuntos temáticos as duas obras optam decididamente pelo país onde foram concebidas, o Brasil, sem por isso negar a presença do forasteiro — ora perigoso, ora fornecedor de novos impulsos. Em latência, mas mesmo assim constantemente, o internacionalismo percorre as duas manifestações de um cinema novo dentro do cinema novo¹⁵ (um cinema que já tinha passado pelas experiências do Tropicalismo, sem se dissolver nesta corrente efêmera). O fundo da inspiração épica em GR é um cristianismo peculiar (combinando os quatro cavaleiros do Apocalipse e os quatro evangelhos, transformando-os em quatro figuras de Cristo, bastante diversos entre si). Por outro lado, o filme de JP é «literário», repleto de citações, trechos autênticos de obras do Modernismo brasileiro (mas, além disso, de Blaise

13 O filme apresenta quatro Cristos que se revezam na tela, sem se encontrar jamais: o índio, provavelmente modelado no *Guarani* alencariano; o negro, outro Zumbi dos Palmares, colaborando com o capitalista explorador; o militar, imitação insossa e verborrágica do Inconfidente Tiradentes; e o guerrilheiro urbano, impotente, preso nos laços edipianos, referência evidente à inviável situação política da época.

14 Outra vez podemos fazer as conexões entre Pós-Tropicalismo, versão filmada de *Macunaíma* e o original de 1928, em particular o seu famoso capítulo da «Carta pras Icamíabas», junto com todos os episódios envolvendo Ci, a «mãe do mato».

15 Refiro-me, claro está, à pergunta feita a Carlos Castello Branco por Antônio Pitanga / Cristo negro / jornalista na longa «entrevista» sobre as várias fases da ditadura, depois do golpe, eufemisticamente chamado de «Revolução» pelos militares: «Houve uma revolução dentro da Revolução?».

Cendrars, representante da vanguarda francesa) e de alusões mais ou menos crípticas. Tais referências aos grandes códigos culturais do Ocidente e da Nação radicam as duas obras numa realidade identificável e altamente criticável. Ironicamente, é Cendrars, um estrangeiro, quem contribui para a confrontação cáustica de pontos-de-vista incompatíveis, quando, lembrando andanças e projetos passados, diz em um dos seus textos dedicados ao Brasil, *Etc..., etc...* (*Un film 100 % brésilien*) — e o trecho será devidamente aproveitado por JP:

Je n'étais pas venu au Brésil pour tourner un film. Au contraire, je ne voulais plus entendre parler de faire du cinéma. Mais à chaque pas, en voyageant dans ce merveilleux pays, je disais aux amis qui m'accompagnaient:

- C'est trop beau. C'est par trop formidable. On n'a pas idée d'un pays pareil. Écoutez, mes enfants, nous allons un peu leur montrer ce que c'est la forêt vierge, les fleuves géants, la brousse, la jungle, le soleil, les tropiques, l'homme blanc qui débarque dans tout cela, qui mate le pays, qui se fait une nouvelle patrie... (Cendrars 1965: 197).¹⁶

Assim, nos movimentamos entre elementos de uma série de elos interligados, rompidos, refeitos, explícitos ou apenas aludidos: fragmentos miméticos (saturados de imagens, no caso) em que se encaixam vários tipos de citação (literal ou transposta) — muitas vezes sob a espécie de anomalias da linguagem filmica, como na câmara «errante» de alguns planos em *A Idade*. Robert Stam constata em GR uma mistura de estilos europeus que — como no Modernismo brasileiro — confluem para uma expressão absolutamente nova (já em *Terra em transe* e infinitamente mais ainda em *A Idade*). Glauber, conforme diz Stam,

mingl[e]s contradictory subcodes in a «feverish anthological procedure» by which Eisensteinian montage, Bazinian mise-en-scène, and cinema vérité coexist in tension within the same sequence. The diverse subcodes can also be made to play against

16 O escritor suíço-francês em 1925 alega ter falado com Washington Luís — aliás mencionado numa canção homenageando Getúlio Vargas, incluída por GR em *A Idade* — a respeito do projeto. A cena em que Cendrars propõe ao presidente fazer um filme de propaganda entra quase literalmente no filme de JP (como uma de duas referências a um filme dentro do filme).

one another, for example by using Expressionist lighting in a musical (Stam 2000: 121)¹⁷

Na sua última obra GR burila mais ainda a *Estética do Sonho*, ou antes, a do pesadelo do colonizado. Em entrevista concedida a Reali Júnior (O Estado de São Paulo), publicada sob o título *Estão confundindo minha loucura com minha lucidez*, ele chama *A Idade* a

desintegração da sequência narrativa sem perda do discurso infra-estrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a prostituição da alta burguesia, a rebelião das mulheres, as prostitutas que se transformam em santas, as santas em revolucionárias. Tudo isso está no filme dentro do grande cenário da História do Brasil e das três principais capitais, Salvador, Brasília e Rio. Trata-se de um filme que joga no futuro do Brasil, por meio da arte nova, como se fosse Villa-Lobos, Portinari, Di Cavalcanti ou Picasso. O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens ou uma anti-sinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo. A colocação do filme é uma só: é o meu retrato junto ao retrato do Brasil. (Rocha 2004: 497-498).

Resultado de uma série de reformulações do projeto inicial chamado *Ababazyz — o primeiro dia do novo século*,¹⁸ o filme como o conhecemos hoje confronta *faute palatine et innocence populaire, mettant pour la dernière fois en mouvement le grand théâtre baroque de ses allégories pour répéter l'opposition décadence-dignité qui sépare l'opresseur de l'opprimé* (Xavier 2008: 205). Fazendo isso, aposta no diletantismo intencional que radicaliza certas tomadas. O título, referência a outro filme anterior, por muitos considerado o mais acabado da obra inteira — *Terra em transe* — reatualiza ambigüidades anteriores: transe como estado de psique alterado ou designando difi-

17 Naturalmente, uma influência decisiva, não mencionada aqui neste contexto, é o teatro épico de Brecht (p. ex. Stam 2000: 145-148, onde se pode ler uma caracterização abrangente da teoria original e das sugestões adotadas por GR).

18 O cineasta Gustavo Dahl se lembra numa entrevista: «GR dragged the script of *A idade da terra* around for five years. He proposed it in Los Angeles, Paris, Rome, Mexico, and Venezuela. Only in Brazil did he find the possibility of making it. The greatest freedom that we had was that of exercising language, of using the vehicle» (Dahl 1988: 105).

culdade. Segundo o próprio cineasta, no caso de *A Idade* se trata de

um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, antiliterário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo ... fala do mundo em que vivemos. Não é para ser contado, só dá para ser visto. De Di Cavalcanti para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional. (Teixeira Gomes 1997: 444).¹⁹

Muitas vezes encontramos — e isto vale para os dois filmes aqui comentados — uma «visão teatral do mundo» (Teixeira Gomes 1997: 395), influências de Orson Welles e de Sergei Eisenstein, um falar para o horizonte que faz pensar nas atitudes dos profetas do Aleijadinho em Congonhas do Campo. Aliás, o palco é um cenário recorrente em *O Homem*.

Mosaico sinfônico, *A Idade da Terra* se insere solidamente dentro da tradição artística latino-americana. A proposta de aprisionar o espírito de uma nacionalidade numa só obra remete direto aos muralistas mexicanos. [...] O exacerbamento nacionalista de sua obra, despido agora de qualquer compromisso narrativo, encontra enfim seu estado puro. Como se não existisse a dimensão do tempo «só o real é eterno» — o filme-mural dispõe seus blocos de significados espacialmente, numa estrutura atonal que avança por rupturas entre a Bahia, Brasília e Rio. Nascimento de Cristo, Cristo-povo e Cristo-Rei, Cristo guerreiro e Cristo profeta, o mundo sem Cristo e por toda a parte, Brahms, o anti-Cristo. Esta parábola, em si mesma uma sucessão de parábolas, e disposta como num quadro de batalha em que há várias ações simultâneas e o olho passeia dentro dele, ordenando-as. (Dahl 1980)²⁰

Já em 1969, entrevistado por Federico de Cárdenas e René Capriles, GR declarou:

Utilizo teatro dentro dos meus filmes deliberadamente. Por isso nunca dirigia teatro, já que o tenho em meus filmes, e me agrada.

19 Encontra-se esta declaração, junto com outras, encontráveis igualmente no site www.vidaslusofonas.pt/glauber_rocha.htm (seção mantida por Ivana Bentes).

20 Trata-se de artigo publicado no Jornal do Brasil (25-11-1980), com o título sugestivo «Deus e o Diabo na Idade da Terra em Transe». Cito do site oficial da fundação *Tempo Glauber*, criado em homenagem à obra do diretor: www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm (acesso em 19-02-2011).

Assim como uso teatro, uso ópera, acho que tudo isso funciona para o que quero expressar (Teixeira Gomes 1997: 451).

E o biógrafo esmiúça tal fascínio:

grandes cenários, movimentação de massas, efeitos espetaculares, sedução dos planos gerais em desfavor do detalhe, diálogos cantados em dinâmico contraponto de vozes dramáticas, música de fundo assentada em grandes coros (Teixeira Gomes 1997: 452).

Em *A Idade*, há o transporte dionisíaco do carnaval (objeto de ironia na sua forma comercializada, junto com as momices, os tiques e a rigidez ridícula do Cristo militar numa das primeiras seqüências) e dos rituais coletivos e, segundo Ismail Xavier, a «pulsion de totalisation», sendo o filme «spectacle de la transgression» bakhtinana, com uma montagem que se opõe às «symétries et les enchaînements» (Xavier 2008: 201), sinal da crise de representação na esteira das vanguardas históricas.²¹

Infalivelmente comentadas em análises do filme, as interferências do diretor no enredo (dá instruções aos atores, comenta a mensagem do filme e faz declarações que nada têm a ver com a obra) certamente representam uma estratégia de estranhamento. Para Carlos Avellar, porém, trata-se não somente da influência do teatro de Brecht, mas também de um sinal de insegurança, de excesso de idéias e associações que passavam pela mente de GR (Avellar 2002). Em qualquer caso, trata-se principalmente de um jogo intra-textual sofisticado, cuja análise deveria ser feita em um artigo a parte²² (como também o levantamento de referências literárias em *O Homem*).

Na morfologia interna, *A Idade* experimenta com a composição inusitada do enquadramento, o diretor introduz material parcialmente queimado, guinadas bruscas da câmera e shots «vazios», desfocamento e fuga para os lados (na experiência do

21 Crise que muito menos atingiu a estética «épica» de um Brecht ou a montagem de um Sergei Eisenstein, teórico-práticos do cinema e do teatro aos quais GR se refere em várias ocasiões.

22 Por exemplo nas cenas em que GR comenta (em off) a gênese do filme, ele interfere não apenas com a(s) voz(es) de Cristo negro e companheira (cuja fala se limita a uma palavra só: «Tenho»), mas consigo mesmo, ao dar instruções no primeiro nível, esse do som direto. Tais recursos estão ausentes d'*O Homem*, que jamais se inclina para este tipo de irrealismo «brechtiano».

cinemascope). A montagem choca pela subversão da sintaxe do cinema de conteúdo, notadamente no encadeamento de planos, nos cortes e no jogo desnorteante e defasado de campo-contracampo. O que no passado freqüentemente servia para indicar mudança de seqüências, a fusão, agora é estendido e dilatado por minutos (nas cenas do Pelourinho) e resulta na sobreposição sucessiva de até cinco películas diferentes, produzindo um efeito comparável ao cubismo na pintura. A câmera «parece actuar como una persona viva» (Avellar 2002: 254), um personagem que «interfere» ativamente no enredo, gravando e surgindo no preciso instante da filmagem, quase *ex nihilo*: «parlamento que se está formulando allí mismo, delante del micrófono, sin ninguna organización previa [...] los asuntos de la conversación [...] unos encima de los otros, se pierden con esta manera de hablar» (Avellar 2002: 236-237). O filme é antológico e enciclopédico: fala de campo e cidade, mostra o interior e o litoral, situa-se alternadamente nas três capitais do Brasil e em diversos tempos históricos, expõe tanto a riqueza de palácios e agremiações empresariais como a pobreza nada pitoresca das favelas, e não hesita em reciclar e triturar até os mais convencionais lugares comuns, alegadamente marcas registradas do Brasil: país do futuro, do catolicismo, de sensualidade, carnaval e futebol,²³ além de mostrar em algumas cenas, na praia de Salvador e na favela do Rio, por exemplo, acústica e visualmente, o diretor imerso em seu trabalho.

Enquanto o filme de JP integra amplamente materiais deixados por Oswald e cia., pontuando o «relato» com alusões a *A Idade*, este filme exhibe duas vertentes intertextuais. Auto-citações e auto-referências por um lado e algumas marcas intertextuais, como as linhas tiradas de *Os Lusíadas*, no campo literário, e as bandeiras brandidas por Brahms e pelo Cristo militar, que recordam a bandeira carregada por Porfírio Díaz em *Terra em transe*. Claro que a inclusão do *Hamlet* de Shakespea-

23 O carnaval encontra-se em ambos os filmes aqui analisados; o futebol falta em JP, em GR reduz-se a uma menção indireta, a cena que mostra o trio Brahms-Danuza-Cristo Guerrilheiro no Maracanã. A crítica implícita a estes traços é mais corrosiva na obra de JP, devido ao tom de sátira que permeia o filme, para ressuscitar o espírito do autor que lhe serviu de inspiração.

re e a Bíblia onipresente (p. ex. na figura de Aurora Madalena ou na cena da tentação no deserto), da religião popular (na procissão da Nossa Senhora da Conceição da Praia²⁴) são relações textuais *lato sensu*, na acepção de Clifford Geertz.²⁵ E as relações vão além da palavra, pois, segundo Teixeira Gomes, GR considerava sua obra-legado «mais uma tela, um quadro, do que propriamente um filme [...], ainda que desenvolvia [sic, FF] «os mesmos caminhos, princípios, linhas, desejos de justiça e humanismo num mundo destruído cada vez mais pela violência»» (Teixeira Gomes 1997: 333).

L'Age de la terre est un film sur le Christ. C'est la réponse glau-berienne à *L'Évangile selon Saint Matthieu*, une large méditation sur le type de crucifixion *réel* auquel est soumis l'homme du Tiers-Monde: pauvreté, chaos, négritude, indianité, et féminité sacrificiels, subversion obligée, l'Œdipe comme figure inconsciente nécessaire, mais insuffisante, impérialisme économique. Cette crucifixion *réelle*, il essaie de le hurler dans son film, fait de l'homme du Tiers-Monde un Christ sur terre, nègre, indien, femme-putain, femme révolutionnaire, militaire, guérillero, et du coup l'espérance de salut est de son côté, alors que du côté des premier et second mondes se trouverait la désespérance du salut spécifique de l'intellectuel athée de gauche, blanc, riche, civilisé, rationaliste, perversion et Œdipe suffisants, décadent et impérial. (Pierre 1987: 82)

O livro de Sylvie Pierre contém, em tradução francesa, um dos últimos depoimentos de GR, ao qual o entrevistador João Lopes deu o título *A passagem das mitologias* (*Le passage des mythologies*). A certa altura o diretor caracteriza seu filme (usando expressões semelhantes à sua intervenção no último terço da obra, ao comentar a morte de Pasolini e a política internacional)

-
- 24 Outro escândalo durante as filmagens: «membros da Congregação Mariana não queriam admitir que o ator Jece Valadão, que fazia o papel do Cristo Índio (e era considerado ator de filmes pornográficos pela Congregação) desfilasse ao lado da Virgem. Além disso, Glauber foi acusado de estar prejudicando o andamento da procissão com a movimentação da câmera e da sua equipe, imiscuindo-se entre o povo, falando alto, fazendo barulho» (Teixeira Gomes 1997: 329).
- 25 *Interpretation of Culture* (1973), em particular o capítulo *Thick description: toward an interpretive theory of culture*. Em geral, Glauber não peca por literatice: «la bibliophagie glau-bérienne, à la différence de celle de Jean-Luc Godard, n'a pratiquement jamais d'effets citationnels dans ses films» (Pierre 1987: 87).

como um «processus qu'il faut toujours construire/détruire. J'appellerais cette dernière phase anarcho-constructiviste ou trans-réaliste» (Lopes 1987: 190). Claro está que nisso pensa numa colaboração criativa entre diretor e espectador, já que este também é responsável pelo significado da obra. E especifica:

L'Age de la terre reflète cette lutte entre l'histoire et l'imagination en liberté, laissant voir ce que produit la fournaise de l'inconscient en contact avec cette matière culturelle, et comment tout ceci peut se transformer. C'est plus proche d'un poème en liberté, d'un poème en vers libres. (191)

As idiossincrasias glaucoerianas, avessas a interpretações desambigüizantes, causam insegurança estética, produzem indecisão ou aversão aberta na avaliação do resultado, negatividade enfim. Exemplar é o caso de Julio Pérez Perucha, que obviamente se perdeu na «floresta insensata de imágenes y sonidos, en ocasiones más musical que filmica» (Pérez Perucha 2007: 537). Em artigo superficial, originalmente publicado em *Contracampo* nos anos 1980 e reimpresso em 2007, chama a obra um «despropósito improductivo» (Pérez Perucha 2007: 540),²⁶ ecoando preconceitos da crítica e imprensa internacional formulados logo depois da escandalosa estréia no festival de Veneza em 1980.

Una vez concluido, *A idade da terra* resulta ser un film desmesuradamente largo, expansivo y frondoso, cuyas torrenciales imágenes, indomeñablemente redundantes, se ven, por excesivas, prácticamente incapacitadas para erigir otro sentido que el propuesto por su estricto nivel denotativo, denotaciones que, reiteradas *ad nauseam*, terminan por convertirse en insignificantes cuando no opacas. (Pérez Perucha 2007: 537)

Fernando Birri, comentando (por sinal, em português) o legado do grande cineasta baiano, com especial enfoque no último filme, afirmou na ocasião da abertura do cinema Glauber Rocha em Salvador, em setembro de 1982, que a recepção desta obra difícil e controvertida era uma «[f]esta bárbara, canibalismo do corpo filmico de GR, [...] vingança e homenagem» (Birri 1996: 97). Ivana Bentes, ao caracterizar a estética cinematográfica de

26 Seu julgamento concludente do artigo é: «un tartamudeante film, caricatura frustrada de un proyecto ambicioso» (Pérez Perucha 2007: 541). Hoje em dia já dispomos de apreciações equilibradas e profundas, como a de Schulze 2005: 121-130.

GR, por sua vez constata uma «symbolic violence which leads to trance and crisis on all levels»; segundo ela, o diretor nos seus últimos filmes «moves away from critical realism and classical narrative, creating a kind of aesthetic apocalypse» (Bentes 2003: 123).

Um traço que ressalta é a repetição de uma cena, em ângulos diversos e entoações variáveis (como se se tratasse de um rosário).²⁷ Esse procedimento tem um efeito duplo: por um lado acaba com a doce hipnose cinematográfica (a magia do cinema) através de perturbações anti-naturalistas e, por outro, nos remete a uma nova forma de hipnose, onde a repetição «ritualística» justamente produz o efeito do ultra-real não fetichizado. O «gaguejar» da anti-narrativa do filme, a repetição de cenas e falas, a justaposição de vários takes (salta aos olhos especificamente em episódios envolvendo Brahms e o Cristo Militar), desnaturaliza e desestrutura o «enredo» e o «caráter psicológico» do personagem convencional.

A pulsão inovadora não só interfere com os conceitos formais do esteticamente «belo», ela se mostra às voltas com a compreensibilidade geral, postulada por uma estética democrática, dirigida contra o elitismo hermético. A perplexidade criada pelo ineditismo não garante sucesso *a posteriori*: é ilustrativo que nenhuma das duas obras em questão foi incluída no compêndio antológico de Alberto Elena e Marina Díaz López, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (Elena / Díaz López 1999). Enquanto GR se revoltava contra as vaías de Veneza e os ataques da crítica, JP — numa declaração contida no documentário *Maître Joaquim Pedro* (Brasil 1988), de Walter Lima Jr., extra que acompanha a edição francesa da obra²⁸ — resignadamente lamenta a injustiça e incompreensão gerais:

27 As repetições podem ser imediatas, principalmente nos discursos do Cristo militar, sobre o «negro Hassan», a «implosão no centro da terra» e a «cama das revoluções», ou semeadas através da obra, como certas falas de Aurora Madalena e de Brahms.

28 *Coffret Joaquim Pedro de Andrade*, publicado pela Empresa Carlotta em cooperação com a Petrobras e o Centre National de la Cinématographie, 2007, n° (GCT 630).

O principal argumento usado para derrubar o filme é que ele seria elitista, intelectual, hermético, fechado etc., quando na verdade, em primeiro lugar, ele é uma comédia. É uma comédia incessantemente hilariante. As falas, os personagens são engraçados, as situações são engraçadas e inusitadas. Há uma série de coisas assim que contradizem essa espécie de colocação apriorística. Em segundo lugar, ninguém determina a carreira popular de um filme a priori.

Não se seguiu ao conselho de Alexandre Eulálio, de assistir a esse «filme desinibido» como se fosse «uma festa visual e um precipitado de idéias em disparada. Um filme que pode ser visto pelos não-iniciados como uma divertida extravagância erótica-sarcástica [sic, FF]» (Silva Neto 2002: 407).

Enquanto GR dinamita convencionalismos visuais e expectativas de encontrar em *A Idade* um fio cronológico, JP recorre a campos e planos regulares, bombardeando o espectador não com imagens inusitados e cortes em *staccato*, mas com um mosaico vertiginoso de referências e sua montagem ficcionalizante que com material encontrado em arquivos e obras erige — conforme a terminologia lotmaniana — um modelo de mundo filmico em segundo grau. As duas obras expressam atitudes divergentes: o roteiro elaborado, saturado de alusões em JP, a contemporização na base de um «scénario-dispositif», um mero esboço modificável, aberto à improvisação, em GR — à maneira da teoria da Nouvelle Vague (Michel Marie 2007: 69-71).

A Idade também em outro aspecto aplica estratégias narrativas propostas por este movimento francês, procedendo com «un ojo en el estilo de trabajo del cine documental y otro en el estilo de la escenificación operística» (Avellar 2002: 258). Nada nesta obra, porém, é «objetivo» no sentido convencional do termo, irrealistas as cenas filmadas em público, com participação espontânea e desinibida dos transeuntes: a cena do Cristo Militar (Tarcísio Meira) e de Danuza sentados ao ar livre num café da Cinelândia, Tarcísio sorridente fumando um cigarro, obviamente numa pausa durante a filmagem, a comitiva das falsas freiras lideradas por Norma Benguell passando pelo Pelourinho, envolvendo moradores desprevenidos e a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, ambas em Salvador. «La imagen propiamente dicha, la realidad hecha de espacio y luz, de luz y sonido,

es totalmente operística: cantada y danzada» (Avellar 2002: 266).

Anti-naturalismo, pois é um conjunto de símbolos «herméticos», difíceis de interpretar, no caso d'*A Idade*, enquanto *O Homem* veicula erudição, nas alusões não apenas à vida, obra, e ao pensamento de Oswald de Andrade,²⁹ mas também ao romance de Pagu,³⁰ companheira do escritor depois da separação de Tarsila. O processo significativo então oscila num caso entre associações livres, no outro entre a decodificação detetivesca, pressupondo grande amplitude e profundidade de saber cultural.³¹ Segundo Teixeira Gomes, GR concebeu *A Idade* como «o grande filme da sua vida, uma espécie de apoteose da sua estética brasileira, latino-americana e terceiro-mundista, um amálgama de todas as suas idéias e teorias sobre o cinema, longamente meditadas e sofridas, desde as primeiras leituras de meados da década de 50» (Teixeira Gomes 1997: 326), com ancoragem segura no Modernismo brasileiro. De forma semelhante Avellar se refere ao processo de interpenetração da obra neo-modernista / tropicalista de JP e à reformulação da *estética do sonho* na base do neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague à Godard:

Durante a leitura, à medida que avançava nos textos de Oswald, Joaquim Pedro começou a sentir que tudo aquilo, que toda «aquela irreverência e agressividade tinham um eco muito presente que era o Glauber, porque o Glauber tinha um comportamento engraçado, e que muitas vezes se aproximava das coisas do Oswald». E

29 No caso dele e por seu caráter extra-ficção, as falas mais confiáveis são as tiradas do prefácio auto-crítico e desencantado de *Serafim Ponte Grande*.

30 Patrícia Galvão ou Mara Lobo, pseudônimo ao qual o Partidão recém-fundado a obrigou. Em seu «primeiro romance proletário brasileiro», *Parque Industrial* (1932/33), se inspira boa parte do último terço do filme.

31 Outros empréstimos são de participantes na Semana de Arte Moderna, como Guilherme de Almeida e Mário de Andrade e, por fim, de Blaise Cendrars («Blaise sans Brás» na lista do elenco do filme, trocadilho engenhoso, aliás, já que Brás em português corresponde ao nome francês Blaise, e «bras» desta vez em francês, é braço, aquele que o autor perdeu na Guerra; alusões outras incluem o Brasil e o bairro popular paulistano).

esta sensação surgiu até pouco antes da descoberta de que todo este negócio misturado dava um filme. (Avellar 1990)

O artigo de Avellar insinua a possibilidade de uma relação subterrânea entre os dois filmes. Falando na abordagem de JP, diz o seguinte:

as imagens se sucedem na tela de modo espontâneo e sinuoso, linguagem direta e não arrumada, frase que muda de direção no meio porque expressa uma idéia que está ainda sendo pensada, porque não teve tempo de ser trabalhada, aparada em seus excessos, ajustada na pontuação. Uma cena não dá prosseguimento à anterior. No meio da imagem a conversa muda de assunto, o narrador divaga, abre um novo tema que logo abandona para retomar o que acabara de abandonar. O que Joaquim Pedro diz de Oswald pode aplicar-se também ao filme.

– De repente é como se fosse uma saraivada de flechas para todos os lados. Ele é uma metralhadora giratória, como o Glauber. (Avellar 1990)

O Homem se distingue, porém, por um gênero específico de autenticidade: a da biografia (pretensão logo desmentida, ou melhor: desconstruída³²) e da obra utilizada; além disso, seu realismo é quase somente topográfico e se reduz à apresentação de cenários, como o Teatro Municipal. Segundo a atriz Regina Duarte (cujo papel no filme era o de Lalá), JP considerou sua obra, um verdadeiro desfile de namoros e casos, uma

[c]omédia, delírio rigoroso sobre a vida, paixão e obra do revolucionário escritor modernista Oswald de Andrade, representado simultaneamente por um ator e uma atriz, Flávio Galvão e Ítala Nandi. Os dois Oswalds partilham com Juliana Carneiro da Cunha, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat e Dora Pellegrino as mesmas camas e idéias, até que estas os separem. Com a «devoração» de Oswald-macho pelo Oswald-fêmea, dá-se a criação da Mulher do Pau-Brasil, líder da revolução que instalará o matriarcado antropófago como regime político do país.³³

E há ainda essa explicação do próprio diretor:

32 O rearranjo e a dissolução da cronologia banal garantem a superior verdade íntima dos personagens: a vida como exemplo a- e transtemporal.

33 A citação está no blogspot Regina Duarte:
<http://reginaduarteanamoradinhadobrasil.blogspot.com/2008/09/filme-o-homem-do-pau-brasil.html> (acesso em 2-12-2009).

Quando fui fazer o *Macunaíma*, comecei a me interessar pela figura de Oswald, que era uma espécie de outro lado do Mário de Andrade. Como eu admirava imensamente o Mário, eu tinha a tendência de tomar partido nesta espécie de oposição, de antagonismo que havia entre as duas figuras, em favor do Mário. Inclusive por questões próximas a mim, porque Mário trabalhou com meu pai e eu sentia da parte de todos uma grande reserva moral em relação ao Oswald e uma admiração sem limites pelo Mário, embora todos admirassem muito a obra de Oswald. Então comecei a ler o Oswald, a achar realmente muito engraçado, e a gostar muito dele, e a sentir que ele era muito aquele herói sem nenhum caráter que eu estava filmando, que ele era muito o *Macunaíma*. [...] Eu quis fazer uma ficção e não quis fazer cada pessoa exatamente como era ela. (Avellar 1990)

De maneira menos radical, teríamos então — levou a melhor a modéstia de JP — dois Oswalds em vez do excesso dos Salvadores quadripartidos, terrestres sem sombra do supranatural:

Junto com o povo, o Cristo Negro opera milagres; o Cristo Índio sai em procissão; o Cristo Militar desfila no carnaval; e o Cristo Guerrilheiro, em oposição ao opressor, se faz presente em uma favela no Rio de Janeiro (Ricardo 2007: 92).³⁴

Outro comentário de GR que elabora a tipologia corrente se lê no reverso do encarte do DVD (2008):

O filme mostra um Cristo-Pescador [...] interpretado pelo Jece Valadão; um Cristo-Negro, interpretado por Antônio Pitanga; mostra o Cristo que é o conquistador português, Dom Sebastião, interpretado por Tarcísio Meira; e mostra o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião, interpretado pelo Geraldo Del Rey. Quer dizer, os quatro Cavaleiros do Apocalipse que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos quatro Evangelistas [...] cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso.

34 «Eu vim para trazer a paz, não a vitória. A paz mundial, a paz universal, com o ouro desta cidade» — palavras de mais um, o Cristo capitalista, são essas de Brahms, chegando a Brasília vibrando com vitalidade, depois do seu primeiro «infarte» logo esquecido. A respeito dos quatro Cristos GR explica: «Le film investit le mythe chrétien, mais pas le mythe du Christ catholique, européen et civilisé, il investit dans une espèce de «christianité», mais une christianité déchristifiée. Mon Christ ne meurt pas, il ne va pas à la crucifixion. Je crois d'ailleurs que dans mon film il n'y a pas de souffrance comme dans les autres films. Ici, je crois qu'il y a une croyance en un humanisme, en une espèce d'humanisme révolutionnaire» (Lopes 1987: 191).

A construção de JP, além da evidente referência ao filme de GR, provavelmente se deve também aos dois protagonistas, Abelardo I e II, na mais feroz comédia oswaldiana, *O Rei da Vela* (1937)³⁵. No filme essa cisão transmuta-se na utopia oswaldiana de um neo-matriarcado brasileiro (Andrade 1986b: 358) — que recebe seu cenário adequado, o de uma praia onde pode passear outro Cristo (aquele convencional, de barba, cabelo corrido e túnica branca) com duas Iracemas, uma delas se declarando a Noiva do Soldado Desconhecido. Avellar, discutindo a reduplicação do personagem principal n' *O Homem*, chega a conclusões que *mutatis mutandis* poderiam ser aplicadas também ao filme de GR. O anti-herói, diz ele, incorpora

não a figura dele, mas o que emanava dele [...] — os dois todo o tempo em cena, como se o protagonista tivesse duas imagens paralelas. Dois atores lado a lado para um personagem só. E um conjunto de cenas soltas. A rigor não existe no filme uma história, algo que possa ser contado, mas sim um conjunto de ações soltas em torno da vida intelectual entre nós depois do Modernismo. Cenas soltas e desequilibradas, que se encontram só no idêntico tom de irreverência e descontinuidade. (Avellar 1990)

Reitere-se então — levando em conta a descontinuidade das duas obras — a hipótese de que os últimos filmes de GR e JP são os painéis de um díptico, dois capítulos de um comentário velado do clima sócio-cultural num Brasil dos militares (o paralelismo na estrutura verbal dos títulos reforça esta suposição). Trata-se de dois dispositivos, de duas máquinas: a de Glauber destinada a produzir sensações; a de Joaquim Pedro construída para suscitar associações intertextuais. E acrescentemos a vínculos seguros e possíveis o pressuposto (mais visível na superfície no filme de JP) que em ambas as obras se trata de variações sobre o espírito do *Manifesto antropófago*. Este parentesco se torna patente no hilariante e carnavalesco fim do filme de JP, quando o lado masculino do protagonista é sugado por seu correspondente do sexo oposto.

Com a devoração de Oswald-macho pelo Oswald-fêmea, dá-se a criação da Mulher do Pau Brasil, líder da revolução que instalará

35 A peça foi redescoberta pelos tropicalistas e montada por José Celso Martinez Corrêa em 1967 e, pelo diretor da realização cênica, refeita como filme em 1983.

o matriarcado antropófago como regime político do país. (JP na apresentação do filme, no site da produtora Serro)³⁶

O modelo antropofágico inspira também GR, se bem que de forma indireta, pro exemplo na seqüência da tentação pelo Diabo, que contém uma referência a Oswald via Shakespeare. Quando o adversário do Cristo Índio sacode, na frente de um televisor ligado, a caveira que (tal ventríloquo sem barriga) profere citações da Bíblia, alude claramente ao monólogo de Hamlet no cemitério, cuja frase mais famosa é parodicamente transformada por Oswald em *Tupy, or not tupy, that is the question* (Andrade 1986b: 353). Na obra de JP, Oswald-fêmea proclama aos gritos este lema, no contexto adequado, diante dos burgueses reunidos no bojo sóbrio de um navio estilizado que retoma o ambiente elitista do Teatro Municipal paulistano e fomenta, qual útero cultural, relações e rituais, gerados *in vitro* e problematicamente ocos em sua maioria.

Se é seguro afirmar que a reencenação de vida e obra de Oswald está repleta de humor, paródia e sarcasmo (bem dentro do espírito do biografado-ficcionalizado), tal base de referência que possibilitaria jogos paródico-humorísticos está largamente ausente em *A Idade* (talvez tenhamos um caso raro desse confronto intertextual na multiplicação das garrafas de Coca-Cola e dos sanduíches, calcada no milagre dos pães e dos peixes, João 6:1-15). Nem podemos ter certeza se é humorística a intenção expressa na indumentária e nos apetrechos de Carlos Petrovich (no papel do diabo) nem se o são as referências ao *Hamlet* shakespeariano, ao lado de uma árvore de Natal, junto com um coelho (da Páscoa) e um pássaro (da Eternidade, desde o início negado pelo Cristo Índio³⁷).

Vejamos mais alguns exemplos de relações intertextuais entre os dois filmes, começando pela tematização do fazer cinema dentro do próprio filme:

Em *A Idade*, a entrevista com Castelo Branco e a luta de Cristo Índio contra o diabo são documentadas por «fotógrafas». Certa cena que JP situa numa praia do Rio de Janeiro — quase

36 http://www.filmesdoserro.com.br/film_hp.asp (acesso em 19-02-2011).

37 «Meu pai me traiu. O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno.»

filme (pelo menos filmagem) dentro do filme — contém a menção, colhida em *Serafim Ponte Grande* (em ambos os casos o filme se chama *Amor e patriotismo*), de uma vedette, Dorotéia, que causa uma ereção no ator masculino, com leve manipulação do comentário. Além disso, a cena é uma possível alusão (invertida) à sequência em que o Cristo Negro implora o amor corporal de uma das suas companheiras, a loira «castradora de homens». A cena de JP alude às bandeiras de Brahms e do Cristo Militar, por sua vez originadas na bandeira de Díaz, de *Terra em transe*, ao retomá-las na «histórica» bandeira da Ordem dos Cavaleiros de Cristo, símbolo visível dos «Descobrimientos» portugueses. O comentário recorre ao *Serafim* de Oswald («O pau duro dos trópicos não respeita estrela!», Andrade 1989: 41) e reformula-o levemente: «Estrela de cinema homenageada pela dureza dos trópicos». Além da evidente alusão à *Iracema* alencariana há também um erro intencional neste comentário: a «dureza» não é a dos trópicos, é a importação carnal (essa carne enlatada de que fala Marinette, mulher do personagem Paulo Prado, durante uma excursão de carro com Blaise sans Bras) e nenhuma produção autóctone de que se trata. Os trópicos aqui são identificados com o invasor, como também a presença de Blaise Cendrars confundiu passado e presente (ele vivia dentro de uma inspiração ainda colonial), Europa e Latinoamérica. Através do projeto de Cendrars de fazer um filme sobre o Brasil, toda essa linha temática é reconduzida ao conceito do «cinematográfico», discutido abertamente e desconstruído no seu ilusionismo por GR.

Um segundo elemento é a introdução de «personagens reais». Em JP, essas figuras são muitas, embora representadas por atores e atrizes: encontram-se ficcionalizados Isadora Duncan, os participantes da Semana de 1922, como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado e, entre outros, os já mencionados Blaise Cendrars e Patrícia Galvão. No filme de GR esses personagens aparecem como eles mesmos: «figuras públicas como o jornalista Castelo Branco, o escritor João Ubaldo Ribeiro, o cantor Jamelão na trilha sonora, o poeta Ary Pararrais, todos «dissolvidos» no caldeirão de *A Idade da Terra*» (Ricardo 2007: 93). Além disso, a «autenticidade» em GR é construída pelo uso de cenários e eventos «reais» (p. ex. a praça diante da

catedral de Brasília, a procissão dos Navegantes). Uma das cenas mais notáveis é a entrevista com Castello Branco: nesta sequência falsamente documentária o ator Antônio Pitanga, antes de aparecer na tela como Cristo negro, faz o papel de repórter e entrevista Castello Branco, conhecido como adversário prudente do regime, o resultado sendo a versão dele da «contra-revolução de caráter preventivo».

A «objetividade» das cenas respectivas é logo desmontada tanto pelos diferentes copos de uísque durante um plano supostamente ininterrupto, pelo som exageradamente alto das pedras de gelo, pelo *still* depois da entrevista, pelo surgimento inesperado de membros da equipe, um deles manipulando um aparelho de som, uma fotógrafa «documentando» a filmagem e a repentina inclusão «desnecessária» da mulher do entrevistado nas últimas cenas. Em determinado instante, um enquadramento à toa «revela» no espelho um grupo de várias pessoas presentes durante a sequência toda. Em várias ocasiões ouvem-se, em meio às falas dos personagens, as instruções de GR dadas aos atores, e em outras ele profere em *off* extensos comentários. Um caso a parte é o acidente de Maurício do Valle, que se machucou numa pedra, incidente logo aproveitado por GR que manda «Aurora Madalena»/Ana Maria Magalhães, que acaricia «Brahms»/Maurício, se abaixar. O posicionamento desse contratempo no filme, reforçado pela montagem, não exclui completamente a hipótese de uma ferida encenada, fictícia. A montagem nisso é ambígua: sem ela ter mencionado nome algum, Aurora Madalena (discípula prostituta de Cristo que no filme mantém uma relação nunca explicada com o Cristo Militar) é alvo das súplicas de um Brahms apavorado: «Não, não fale nesse nome»; e logo em seguida ele, ferido, blasfemicamente parece referir-se ao filho da Virgem, murmurando: «Ai ai, puta que o pariu».

A sequência em que Antônio Pitanga, o Cristo negro, monologa em presença da sua parceira mulata (outra prostituta, como, ao que parece, todas as companheiras dos Cristos, exceto a rainha das Amazonas, que «seduz» o Cristo Índio), contém não apenas as instruções de GR ao lado das falas do ator, mas também, numa camada sonora adicional e sobreposta, as explicações mirabolantes de GR a respeito da origem do projeto:

seria uma resposta à morte de Pasolini e a continuação do *Vangelo* com os Cristos terrenos da imanência.

Quanto ao «internacionalismo» lingüístico, ambos os diretores insistem nele. Já em artigo de 1967, *Teoria e prática do cinema latino-americano*, GR defendeu uma perspectiva ampla, além de uma brasilidade acanhada:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural para fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns. (Rocha 2004: 83)

Assim, aponta para as relações conflitivas entre a América Latina em geral e os Estados Unidos, entre países pobres e países ricos, sejam esses capitalistas ou socialistas (como diz num *off* acoplado à construção da pirâmide para Brahms, num cenário em Brasília). Andrade, por seu lado, opta pela ilustração das trocas culturais entre a Europa (a primeira seqüência, num ambiente extremamente estéril e artificial, apresenta Isadora Duncan) e a França em particular, a dos simbolistas, mais tarde substituídas pelas vanguardas históricas (cujo epítome no filme é Cendrars), materialmente presentes também através do volume de *Les Almanachs du Père Ubu*, de Alfred Jarry, que os dois Oswalds manuseiam num interior parisiense³⁸).

Enquanto o filme de GR Brahms mistura inglês,³⁹ uns nacos de francês e espanhol — a cena mais significativa sendo a ten-

38 O Livreiro Chardenar na cena em questão é interpretado por Alexandre Eulálio, especialista nos assuntos do Modernismo brasileiro e das relações de seus protagonistas com Blaise Cendrars. Eulálio foi responsável pelas pesquisas literárias que orientam o filme e co-autor do roteiro.

39 Curiosamente, entre as primeiras frases em inglês — como «My name is gold» — se encontra uma pronunciada em *off*, «Do you like coffee, Maurício?», na seqüência da chegada de Brahms a Brasília, depois de participar como turista-clichê no carnaval carioca. Como se ouve, o nome usado nesse aparte é o do ator e não o do personagem. Brahms depois mostra conhecimentos profundos da cultura popular e capacidade para trocadilhos, ao dizer: «Tire o rei momo do cangaço», referência ao verso de *Aquarelas do Brasil*: «Tire a mãe preta do cerrado». O sucesso internacional da música de Ary Barroso, aliás, se deve à sua estadia nos Estados Unidos e à Política da Boa Vizinhaça (ver: Laferl 2005: 202). Que GR não foi desprovido de ironia fina se mostra no uso de umas lin-

tação do Cristo Índio,⁴⁰ em que Carlos Petrovich oscila entre o espanhol propriamente dito, o português e o portunhol, as línguas estrangeiras disseminadas através de *O Homem* são — logicamente — o francês e — alguma surpresa — o castelhano, na cena a bordo, na volta ao Brasil da comitiva em torno de Blaise. O roi Tovalu (lendário *bonvivant* africano, presente nas *soirées* da boa sociedade parisiense dos anos 20, cujo ator introduz um ar de chanchada) fala um francês apenas levemente distorcido (e termina sua aparição com a frase «Mais c'est vovó!», ao ver o quadro *A Negra* de Tarsila); Blaise (Cendrars) exprime-se em português impecável, sem sotaque (que só aparece no seu chavão «Quelle merveille»⁴¹). Um detalhe do episódio que envolve Tovalu — junto com César (Antônio Pittanga, ator que JP compartilha com GR), nas cenas «politizadas» do Brás, representante do elemento negro — segue quase à risca a descrição da própria pintora:

Lembro-me do príncipe negro Tovalu, apresentado por Cendrars. Tovalu era um fetiche disputado em todos os meios artísticos de vanguarda. Bem negro, com traços corretos de raça ariana, muito perfumado, vestia-se com elegância parisiense. Contou-nos que no Daomé, onde reinava seu pai, havia um bairro chamado Blesi, corruptela de Brasil, onde moravam os descendentes dos antigos escravos libertos que para lá voltaram levando a civilização (!)⁴² conservando os nomes de seus senhores, os Almeidas, Barros, Camargos e outros (Amaral 1975: 104).

Distorce-se em tais cenas o aspecto «turístico» — erudito e popular — da globalização incipiente, que também existe no filme de Glauber, onde aparece transfigurado nos então muito procurados cultos dos terreiros baianos (turismo exótico praticado p. ex. pelos Rolling Stones) e na procissão da Nossa Sen-

has de *Na Baixa do Sapateiro*, do mesmo Ary, citação que acompanha um *take* em que o Cristo Índio acende um cigarro: «Ai, amor ai, ai / Amor, bobagem que a gente não explica ai, ai / Prova um bocadinho, oi / Fica envenenando, oi».

40 Uma das poucas vezes parece se mostrar o lado bem-humorado de Glauber, pois a seqüência (fazendo parte do núcleo baiano) é situada num coqueiral perto da praia.

41 Segundo o estudo de Aracy Amaral a frase é a reação do visitante frente a um assassino antropófago mineiro (Amaral 1997: 67) — deslocamento humorístico para entendidos.

42 Assim no original (FF).

hora da Conceição da Praia, cuja igreja — outra curiosidade deste gênero — foi pré-fabricada no Alentejo.

Apesar do movimento contínuo na exploração de mundos topológicos em vez de interiores (os dois filmes são estritamente anti-psicológicos) e dos incessantes, por vezes mirabolantes, deslocamentos dos personagens, nem *A Idade* nem *O Homem* são *road movies* centrados em turistas e estrangeiros «de visita». Um trajeto, ida e volta, num transatlântico e várias excursões de Ford não fazem d'*O Homem* uma viagem iniciática, nem geográfica nem mentalmente (trata-se antes de confrontações com núcleos culturais e políticos, contatos com a França personificada em Cendrars). Deslocamentos bruscos, nunca justificados, dos Cristos e de seu antagonista, Brahms, e planos de pouca duração enfocando aviões e helicópteros (uma vez passa um trem de cargas enquanto se ouve uma música tipicamente nordestina: referências à mão-de-obra nordestina empregada na construção da Novacap) em primeiro lugar marcam a segmentação geográfica e limites de seqüência.

Os três principais cenários da ação em GR, as capitais sucessivas do país,⁴³ se revezam, e em duas — Brasília e Rio — a presença do representante do capital é forte: são o palco de Brahms, nos seus contatos com «nativos» autóctones e «produtos» de imigração e miscigenação. Esse assunto, antes de todos, foi aquele que orientava as atividades filmicas de JP, já em *O Homem* e, mais ainda, num projeto não realizado, devido à morte do diretor. Ele planejava, depois do malogro comercial e crítico d'*O Homem*, uma adaptação de *Casa-Grande e Senzala*, aquele retrato meio nostálgico meio sociológico que fundou o luso-tropicalismo e idealizou a escravatura do Nordeste. Segundo Robert Stam e Ismail Xavier, tal transcrição de uma obra que justifica o sistema colonial, teria resultado «dramatically staged (and critically updated) Freyre's theories»; tendo examinado e avaliado o roteiro, eles supõem que o filme teria orquestrado um «polyphonic encounter among Brazil's various source cultures, offering diverse racial perspectives — indigenous, Afro-Brazilian, Portuguese — on the national experience»

43 JP acrescenta a quarta inoficial, a da economia, São Paulo, e a intelectual da *Belle Époque* e a do Vanguardismo, Paris.

(Stam / Xavier 1997: 337), sem dúvida um projeto para continuar Nelson Pereira dos Santos, esse de *Como era gostoso o meu francês* (1971)⁴⁴ e seu próprio *Macunaíma*, linha retomada por Glauber, em *A Idade*.

Enquanto a obra de JP — pelo menos na superfície — aparenta percorrer continua e lisamente a ordem cronológica do «enredo» (lacunas, falhas, incoerências e inconsistências só se patenteiam numa análise mais cuidadosa), GR no seu testamento artístico se mostrou decididamente radical. Não fixou a ordem dos rolos — liberdade intencional e provocadora — de forma que *faute de mieux* o filme costuma ser exibido na ordem da primeira apresentação, essa do Festival de Veneza.⁴⁵

A desordem anti-cronológica em *O Homem* é outra (e não me refiro à manipulação livre dos eventos factuais e ficcionais).

44 Segundo Stam, esta obra notável, em que Ana Maria Magalhães, a Aurora Madalena de *A Idade*, representa a nativa Seboipepe, é a expressão perfeita do Tropicalismo, que assim «reinvented the anthropophagy movement of the 1920s. As recycled for the 1960s, anthropophagy implied a transcendence of Cinema Novo Manichean opposition between «authentic Brazilian Cinema» and «Hollywood alienation». As expressed in the theater, music, and cinema, Tropicalism aggressively juxtaposed the folkloric and the industrial, the native and the foreign. Its favored technique was an aggressive collage of discourses, an anthropophagic devouring of varied cultural stimuli in all their heterogeneity. Tropicalist filmmakers framed a resistant strategy premised on a low-cost «aesthetic of garbage» [...], the leavings of an international system dominated by First World Capitalism» (Stam 2000: 157-158). Podemos aplicar essas palavras igualmente a boa parte d'*A Idade* e d'*O Homem*.

45 Não é para ter nem título nem créditos no filme: é uma outra experiência com o cinema. A questão da montagem nuclear na verdade era um pouco isso: quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projecionista faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme. Não é um filme que circule por aí normalmente, e eu acho que é uma experiência muito especial na primeira vez em que é visto (em *Contracampo* 74, artigo de Ruy Gardnier “Dossiê *Idade da Terra*”, <http://www.contracampo.com.br/74>; acesso em 19-02-2010). Consequentemente, *A Idade* nunca teve créditos, nem iniciais nem finais (as informações a respeito da equipe encontram-se em várias obras, p. ex. Pierre 1987 e Schulze 2005).

Podemos entender a *bricolage* com a obra de um autor para vencer a temporalidade através de uma cronologia baralhada, sério-trágica, de vida literária e ficção — com seus excessos do *slapstick*, alguns jogos de palavras e uma corrosiva comicidade profunda — como a outra face das explorações transbordantes concebidas por GR. Integra este painel duplo as dimensões básicas da antropofagia modernista propagada por Oswald, à qual ambos os diretores remetem várias vezes. O resultado, a recomposição incessante do incompleto e lacunar, instaura uma escola da visão e da memória.

El espectador se acostumbra a ver cada fragmento de la película como eso mismo, como un fragmento, como una parte, puesto que el todo está fuera del alcance de sus ojos, aunque está allí, representado. La película, como un todo, al terminar, parece asimismo un fragmento que se relaciona con el cuadro general en que vive el espectador. (Avellar 2002: 263)

Tal aleatoriedade — contra as aparências — caracteriza também *O Homem*, que começa com um episódio qualquer, colhido do meio das memórias de Oswald, como também o foram as cenas do discurso de Mário de Andrade e o episódio do «asilado de perdidas — o Bom Pastor» (Andrade 1971: 92-98; 102-105) — lembrança das seqüências baianas ideadas por Glauber nas quais introduziu as freiras companheiras de Norma Benguell. A mesma indefinição utópica caracteriza o fim, com o desaparecimento (temporário?) do protagonista e uma semi-total para a embarcação que se vai água afora. Assim, tanto o quadro de um Brasil ávido pela cultura européia, afresco da boa sociedade brasileira que numa velocidade espantosa evolui da *Belle Époque* até as revoluções do Modernismo de 1922, quanto a imagem do país da injustiça transtemporal, cujos explorados lutam por uma vida humana, com o eterno presente místico construído em torno de um multifacetado capitalista alegadamente norte-americano e seus satélites, figuras de um Cristo além da Morte e da Crucificação (principalmente o Negro e o Militar), são vastas alegorias da nação e das suas relações com o Outro global, relações até hoje precariamente definidas.

Bibliografia

- Amaral, Aracy A. (1975): *Tarsila – sua obra e seu tempo*, Vol I. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Andrade, Oswald de (³1971): *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe*, (Obras Completas, vol. IX). São Paulo: Globo.
- Andrade, Oswald de (1986a): «Manifesto da poesia pau-brasil», em: Teles, Gilberto Mendonça (org.): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, pp. 326-331.
- Andrade, Oswald de (1986b): «Manifesto antropófago», em: Teles, Gilberto Mendonça (org.): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, pp. 353-360.
- Andrade, Oswald de (⁵1989): *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global.
- Andrade, Oswald de (1991a): *O rei da vela* (Obras Completas, vol. XV). São Paulo: Globo.
- Andrade, Oswald de (³1991b): *Memórias sentimentais de João Miramar* (Obras Completas, vol. II). São Paulo: Globo.
- Andrade, Oswald de (⁵1991c): *Pau-Brasil* (Obras Completas, vol. III), São Paulo: Globo.
- Avellar, José Carlos (2002): *Glauber Rocha*, Madrid: Cátedra; Filmoteca española.
- Bentes, Ivana (2003): «The Sertão and the Favela in Contemporary Brazilian Film», em: Nagib, Lúcia (org.): *The New Brazilian Cinema*, London; New York: J. B. Tauris, pp. 121-137.
- Birri, Fernando (1996): *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid: Cátedra; Filmoteca española.
- Campos, Haroldo de (⁵1991): «Uma poética da radicalidade», em: Andrade, Oswald de: *Pau-Brasil* (Obras Completas, vol. III). São Paulo: Globo, pp. 7-53.
- Campos, Haroldo de / Campos, Augusto de / Pignatari, Décio (⁴2006 [1965]): *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Cendrars, Blaise (1965): *Œuvres complètes VIII*, Paris: Denoël (aqui especialmente: «Trop c'est trop», pp. 135-310).
- Dahl, Gustavo (1988): «Embrafilme: Present Problems and Future Possibilities», em: Johnson, Randal / Stam, Robert (org.): *Brazilian Cinema*, Austin: University of Texas, pp. 105-108.
- Elena, Alberto / Díaz López, Marina (1999): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial.
- Eulálio, Alexandre (2001): *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EdUSP.

- Galvão, Patrícia (Pagu / Mara Lobo) (s.d. [1933]): *Parque Industrial*. São Paulo: Editora Alternativa (reimpressão facsimilar da primeira edição).
- Iampolskii, Mikhail (1998): *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley: University of California Press.
- Johnson, Randal / Stam, Robert (org.) (1988): *Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Laferl, Christopher (2005): «Hollywood und Brasilien. Kulturkontakt im Zeichen der <Guten Nachbarschaft>», em: Berger, Verena / Frosch, Friedrich / Vetter, Eva (org.): *Zwischen Aneignung und Bruch. Studien zum Konfliktpotential von Kulturkontakten in der Romania*. Wien: Löcker, pp. 193-210.
- Lopes, João (1987): «Le passage des mythologies». (Entrevista com Glauber Rocha), em: Pierre, Sylvie (1987): *Glauber Rocha. Textes et entretiens de Glauber Rocha*, Paris: Cahiers du cinéma, pp. 183-193.
- Marie, Michel (2007): *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris: Armand Colin.
- Nagib, Lúcia (org.) (2003): *The New Brazilian Cinema*, London; New York: J. B. Tauris.
- Pérez Perucha, Julio (2007): «A idade da terra: el delirio», em: Talens, Jenaro / Zunzunegui, Santos (eds.): *Contracampo. Ensayos sobre teoría y historia del cine*, Madrid: Cátedra, pp. 534-541.
- Pierre, Sylvie (org.): *Glauber Rocha. Textes et entretiens de Glauber Rocha*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Ramos, Fernão / Miranda, Luiz Felipe (eds.) (2000): *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC.
- Ricardo, Pablo Alexandre Gobira de Souza (2007): «Utopia Selvagem», de Darcy Ribeiro e «A idade da terra», de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG (tese de mestrado).
- Rocha, Glauber (2004): *Revolução do Cinema Novo*. Introdução e organização de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify.
- Schulze, Peter (2005): *Transformation und Trance: Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*, Remscheid: Gardez! Verlag.
- Silva Neto, Antônio Leão da (2002): *Dicionário de filmes brasileiros*, São Paulo: A. L. Silva Neto.
- Stam, Robert (1997): «Racial Representation in Brazilian Cinema and Culture», em: Martin, Michael T. (org.): *New Latin American Cinema. Vol. II. Studies of National Cinemas*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 335-364.
- Stam, Robert (2000): *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert / Xavier, Ismail (1997): «Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization», em: Martin, Michael T. (org.): *New*

- Latin American Cinema. Vol. II. Studies of National Cinemas*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 295-322.
- Teixeira Gomes, João Carlos de Oliveira (1997): *Glauber Rocha: esse vulcão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Xavier, Ismail (1987): «Glauber Rocha: le désir de l'histoire», em: Paranaguá, Paulo Antonio (org.): *Le cinéma brésilien*, Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 145-153.
- Xavier, Ismail (2004): «Prefácio», em: Rocha, Glauber: *Revolução do cinema novo*. Introdução e organização de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 13-27.
- Xavier, Ismail (2008): *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Traduction et présentation de Sylvie Pierre. Préface de Mateus Araújo Silva, Paris: L'Harmattan.

Hemerografia

- Andrade, Joaquim Pedro de: Sinopse de *O Homem do Pau Brasil* (originalmente publicada no catálogo do filme). http://www.filmesdoserro.com.br/mat_hp_02.asp (acesso em 19-02-2011).
- Avellar, José Carlos (1990): «Joaquim Oswald Mário Pedro de Andrade Rocha. O homem do pau brasil. Um filme descabelado de Joaquim Pedro dedicado a Glauber Rocha e inspirado na antropofagia de Oswald de Andrade», em: *Jornal do Brasil*, 05/05/1990 (foi usada a versão online, www.filmesdoserro.com.br/bio79_b.asp), (acesso em 19-02-2011).
- Dahl, Gustavo (1980): «Deus e o Diabo na Idade da Terra em Transe», www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm (orig. em *Jornal do Brasil* 25 de nov. de 1980), (acesso em 19-02-2011).
- Rocha, Glauber: «A Idade da Terra, um aviso aos intelectuais», em: <http://www.contracampo.com.br/74/glauberaviso.htm> (site da Revista *Contracampo*), (acesso em 19-02-2011).
- http://www.filmesdoserro.com.br/film_hp.asp (acesso em 19-02-2011).
- http://www.vidaslusofonas.pt/glauber_rocha.htm (seção mantida por Ivana Bentes), (acesso em 19-02-2011).
- <http://reginaduarteanamoradinhado brasil.blogspot.com/2008/09/filme-o-homem-do-pau-brasil.html> (acesso em 2-12-2009).

Oliver Fahle

Televisualidade segundo Glauber

1. Entre o cinema e a televisão

Glauber Rocha é conhecido principalmente como cineasta do Cinema Novo. A maior parte dos estudos correspondentes tem seu foco voltado para as grandes obras dos anos 60, em especial *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) e *Terra em transe* (Brasil 1967). É raro que o olhar recaia sobre os trabalhos que Glauber produziu para a TV entre 1979 e 1980. Em 1979, seguindo a esteira da abertura democrática no Brasil, Fernando Barbosa Lima criou o programa *Abertura*. Vários cineastas e artistas brasileiros participaram do projeto. O objetivo era fazer um programa de TV criativo e inovador, que fosse ao mesmo tempo jornalismo e intervenção artística. Através da televisão esperava-se alcançar públicos de diversas camadas. Glauber foi uma das figuras mais importantes do *Abertura* e produziu vários ensaios jornalísticos com duração de 2 a 10 minutos, principalmente entrevistas e declarações políticas.

Até o momento quase não há estudos sobre esses filmes jornalísticos de Glauber. De grande importância é com certeza o livro de Regina Mota *A épica eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e TV* (Mota 2001). Mota relaciona os trabalhos de Glauber para a TV com seus filmes e conceitos artísticos, principalmente da década de 60, mas que ele continuou a desenvolver nos anos seguintes. A proposta fundamental desta análise se deslocará um pouco disso, afastando-se a princípio da obra de Glauber. Num primeiro momento, pretendo me deter na relação entre cinema e TV, principalmente o aspecto histórico. Minha tese é que o cinema moderno pode se desenvolver, entre outros aspectos, a partir do momento em que a televisão surge como mídia concorrente, impulsionando-o a reflexões sobre a estética midiática, reflexões estas que aparecem não apenas em Glauber Rocha, mas também em outros protagonistas do cinema moderno, como Jean-Luc Godard, Wim Wenders e Alexander Kluge. Em outras palavras: sob determinados aspectos, enquanto cine-

asta moderno, Glauber já fazia TV desde sempre, porém, utilizando o cinema como meio de comunicação. Por isso mesmo, não surpreende que todos os diretores acima citados (poderíamos acrescentar outros), tenham trabalhado mais tarde para a TV e o continuem fazendo até hoje.¹ A estética televisiva, principalmente desses cineastas, está diretamente relacionada com o cinema, porém, não no sentido de eles terem feito programas televisivos artísticos ou melhores, mas porque a estética cinematográfica criada por eles seria inimaginável sem a televisão. Assim, na primeira parte pretendo descrever, em linhas gerais, o desenvolvimento do cinema moderno a partir do avanço midiático da televisão.

Na segunda parte pretendo analisar mais profundamente alguns dos trabalhos de Glauber para a televisão, de modo a explicitar o entrelaçamento entre a estética do cinema e da TV, mas também as diferenças entre cinema e televisão em sua obra, diferenças estas que estão relacionadas ao desenvolvimento do seu pensamento midiático. Conforme a tese proposta nesta segunda parte, a TV não era uma exceção para Glauber, mas ao contrário: por algum tempo foi um meio que ofereceu terreno fértil para a realização de suas ideias, talvez até mesmo com maior sucesso do que o cinema.

2. O que é uma imagem?

Sem dúvida, o cinema se transforma nos anos 60. Uma transformação que não deve ser vista apenas como um impulso estético de uma nova geração de cineastas. Essa postura é uma reação à nova situação midiática, na qual o cinema vai perdendo cada vez mais para a TV o seu lugar de mídia audiovisual mais importante. É possível analisar sob diferentes aspectos a cada vez mais complexa relação entre essas duas mídias: no sentido em que a TV assume agora com frequência o papel de produtor, tornando assim grande parte cinema moderno economicamente viável (Schanze 1998), ou no sentido em que o cinema permite o surgimento de novos dispositivos e assim, também novas possibilidades estéticas, como, por exemplo, a tela grande e o

1 Alexander Kluge trabalha até hoje como produtor de TV (Schulte / Siebers 2002).

desenvolvimento das cores, acrescentando dimensões que a televisão não alcança (Engell 1992: 194-198). Eu gostaria de me deter agora num pequeno, porém importante aspecto do desenvolvimento estético do cinema e da TV, mais precisamente, o desenvolvimento das imagens. O parêntese principal entre a TV e o cinema moderno é o questionamento do conceito de imagem, que ficara até então em segundo plano, principalmente no cinema de narrativa clássica. Para conseguir uma definição mais exata, deve-se antes de tudo questionar o que caracteriza uma imagem afinal. Quando é possível falar em imagem? De forma resumida, podemos assinalar aqui três aspectos.

Primeiro: as imagens sempre estão relacionadas de alguma forma com a ideia de representação. As imagens sempre visualizam algo que está ausente. A ausência do objeto que está sendo visualizado é um pré-requisito indispensável para que se possa falar em imagem. Se este objeto que aparece na imagem estivesse presente na integridade de sua realidade física e psíquica, então já não se trataria de uma imagem deste, mas do próprio objeto.

Segundo: imagens devem ser sempre compostas e emolduradas. Uma imagem se define por colocar limites entre ela e o que não é imagem, ou seja, o seu entorno. Ela também apresenta uma composição, não importa o quão discreta ou nebulosa esta seja. Todos os exemplos da arte moderna que trabalham com a transposição de molduras ou com a ausência de composição, confirmam, justamente por isso, a impossibilidade de ignorar esses dois elementos. Para descrever a pretendida operação de criar molduras, a teoria do cinema tornou importante o conceito de enquadramento. O enquadramento abrange não apenas o necessário, porém, em última análise, arbitrário processo de emolduramento, mas o seu manejo consciente enquanto procedimento estético.

Terceiro: Cada imagem tem que dispor de uma estética. Uma estética não no sentido de ter que seguir uma orientação estética convencionalizada (realista, surrealista, moderna, etc.), mas no sentido de uma operação elementar que diferencia entre o visível e o não-visível. Tudo o que é visível remete à não-visibilidade de um outro, toda visualização é uma subtração do mundo visível. No que diz respeito ao filme e às imagens em

movimento, introduziu-se o conceito do *hors-champ*, para destacar a construção do visível a partir do não-visível.² Segundo Gottfried Böhm, pode-se, no entanto, apontar também uma diferença elementar entre figura e plano de fundo, que só aparece quando a materialidade da imagem não se concentra em suas figuras, mas quando o tema é o surgimento das figuras a partir da imagem de fundo (Böhm 2007: 208-209), como é o caso de *Blow up* (Grã Bretanha-Itália-EUA 1966) de Michelangelo Antonioni, que faz uma abordagem diretamente a partir da fotografia. A imagem moderna na pintura, fotografia e filme traz uma frequente experimentação com as diferenças entre a materialidade da imagem (por exemplo, a tela, a granulação, a luz) e a construção figurativa. É possível que outras definições sejam necessárias, mas aqui são suficientes estas especificações para analisar mais detalhadamente a questão da imagem através do cinema e da TV.

3. As fronteiras da imagem na televisão e no cinema moderno

Todos os três elementos são, portanto, de grande importância para a estética do cinema e estabelecem — segundo nossa tese — uma diferença com a televisão, que desafia esses elementos e os estrutura de forma nova, principalmente no que diz respeito a programas relacionados com atualidades, jornalismo e transmissões ao vivo. É claro que há também na televisão formatos ficcionais, em grande quantidade até, porém a especificidade do meio concentra-se na produção de atualidades e nos formatos estruturados na transmissão ao vivo ou que o aparentem, incluindo aqui o noticiário.³ As três definições de imagem talvez não cheguem a se tornar obsoletas se aplicadas à televisão, mas são marcadas como operações limítrofes. Se a TV ainda produz imagens, então, na melhor das hipóteses, no limite da não-imagem.

2 Uma boa idéia de *hors-champ* pode ser encontrada em: Adachi-Rabe 2005.

3 É como argumenta, a meu ver de maneira convincente: Machado 2000: 125-140.

Em primeiro lugar, a TV não é um meio de representação, já que em sua modalidade ao vivo não afasta a realidade, e sim a produz ao mesmo tempo em que constrói a si mesma. É claro que o objeto na imagem está sempre ausente, mas ele só se constitui no momento em que a própria imagem é produzida. Sendo assim, Karlheinz Lüdeking, por exemplo, afirma que a televisão não é um meio de documentação (como o cinema), e sim um meio de transmissão.⁴

Em segundo lugar, a televisão trabalha com molduras, é verdade, mas não com enquadramentos, já que não é a estética, e sim o valor informativo o fator decisivo para o meio. A TV não tem a intenção de narrar, mas de informar ou documentar, e eventualmente, até ilustrar. Ninguém assiste a uma transmissão ao vivo ou a imagens do noticiário por causa do seu enquadramento ou composição.

Definitivamente, a televisão não é mais um meio de imagem, porque não tem a intenção de criar imagens, mas de, segundo a minha proposta, torná-las visíveis. A TV não produz imagens para tematizar a relação entre o visível e o não-visível, como faz o cinema com a construção do *hors-champ*. O *hors-champ* é uma parte decisiva da imagem cinematográfica porque define primeiramente o que na imagem é visível em relação ao que está ausente e excluído. Nada disso ocorre na televisão. Não há um *hors-champ* porque a montagem é algo amplamente arbitrário, no melhor dos casos, indômito e descontrolado ou convencional e estandardizado, e às vezes, paradoxalmente, as duas coisas ao mesmo tempo (intensificado pelo controle remoto, que permite inúmeros saltos pelo mosaico do visível) (Fahle 2006: 190-208).

O cinema moderno pode ser entendido, entre outras coisas, mas sem certa importância, como abordagem de um conceito de imagem que, através da televisão, foi se enfraquecendo. Teorias do cinema moderno muitas vezes ressaltam que este já não mantém a realidade ficcional do cinema clássico — também chamada de *diegese*. O que é entendido como uma reação à unidade ficcional do cinema clássico. O cinema moderno que-

4 Karlheinz Lüdeking afirma simplesmente: «A televisão não produz imagens», somente aparições furtivas (Lüdeking 2006: 278).

bra essa unidade e expõe o próprio fazer fílmico, revelando na exibição do mundo exterior sua própria construção (Engell 2005: 9). A quebra na ficcionalidade da narrativa é a entrada do documental no cinema moderno. Youssef Ishagpour conclui (Ishagpour 1996: 73):

A partir do momento em que tudo o que aparece no filme não é mais formado pela ficção, que é o que expressa o sentido do mundo, mas a própria ficção passa a ser parte do mundo, aumenta então a quantidade de fissuras no todo fechado.

Vista dessa forma, a mistura entre documento e ficção passa a ser uma característica decisiva do cinema moderno, que, porém, não foi descoberta por ele e sim criada pela TV. É a TV, que ao menos quase tanto como o cinema, apaga essas diferenças. A televisão coloca imagens no mundo que não mais se submetem à diferenciação até então vigente entre ficção e documento. As imagens fogem à essa diferenciação, já que é justamente por causa dessa propagação indiferenciada na e pela TV que elas ganham um status intermediário entre documento e ficção. Através da utilização massiva de imagens na TV, o material documental (do jornalismo, das notícias, dos reality-tv e das transmissões ao vivo) adquire ficcionalidade. A diferenciação entre documento e ficção não surge a partir da diferença «verdadeiro/falso» ou «real/não-real», mas ao longo da diferença «realidade fílmica/não-fílmica» ou então «realidade indisponível (documental) / construída (ficcional)». A última diferenciação citada perde sua validade porque as imagens da TV não têm mais uma posição clara quanto ao seu status de imagem (*Bildhaftigkeit*). Afinal, daí vem a constante suspeita de manipulação de que a televisão é alvo (Luhmann 2005: 77), mas que por seu lado, só faz perdurar as antigas diferenciações, que a própria televisão suspendeu.

Nos anos 60, o cinema documentário teve que se ocupar justamente desse problema, e viveu uma importante fase teórica. Direct Cinema e Cinema Vérité se ocupavam ambos com a teoria da mistura de aspectos documentários e ficcionais no filme. Especialmente esclarecedor são as afirmações teóricas que Jean-Louis Comolli apresenta ao escrever em 1969 um texto decisivo sobre o Direct Cinema. O Direct Cinema, com sua referência à reportagem atual com câmera de mão e som

direto está estreitamente relacionado com a atualidade e o jornalismo da TV. Comolli diz inclusive (Comolli 1998: 233):

Não há um mundo pré-filmico, a partir do qual o aparato cinematográfico pudesse se constituir e que se referisse ao cinema; o que existe é exclusivamente um mundo filmico que através do filme e no filme, é criado simultaneamente e em conjunto com a produção cinematográfica. A divisão tradicional entre «enredo para filmar» e «enredo do filme» se desfaz no «enredo filmado».

Aqui talvez seja necessário precisar brevemente o que significa a afirmação de que o «enredo para filmar» e o «enredo do filme» se desfazem. Não se deve confundir desfazer-se com sintetizar, não há intenção dialética. Trata-se muito mais da diferença entre «enredo para filmar» e «enredo do filme», ou seja, entre documentação e ficção, questionada no caso do Direct Cinema. A colisão dos dois enredos (ou ações) e seu mútuo atravessamento é o interessante nessas novas constelações midiáticas. Esse processo de colisão e atravessamento eu gostaria de chamar de acontecimento. Um acontecimento toma corpo quando a imagem da realidade e a realidade da imagem se encontram num movimento contingente não determinado. Essa colisão é então o primário, o não-ludibriável. Por isso não existe mais um mundo pré-filmico «puro», já que este não acontece mais no olhar externo ao filme (um mundo pré-filmico deve, porém, continuar sendo teoricamente considerado, de outro modo não é possível a existência do cinema documentário). Resta apenas a relação entre «enredo para filmar» e «enredo do filme». Isso, porém, não apenas no Direct Cinema, trata-se de uma forma ressaltada também na televisão, especialmente na televisão ao vivo — e por isso classificada por Stanley Cavell (Cavell 1984: 257) também como *monitoring*. *Monitoring* caracteriza, analogamente à câmera de vigilância, a qualidade da TV, imagens mostradas como puro acontecimento, sem um objetivo estético, sem enquadramento e composição (ao contrário do *viewing*, que descreve um uso da imagem num sentido estético citado acima e é mais cinematográfico do que televisivo).

O acontecimento e o *monitoring* são inovações decisivas das mídias visuais nos anos 60, do cinema documentário e da TV. Justamente por isso tornam-se interessantes também para o cinema de ficção, podendo ser reencontradas ali enquanto re-

flexão estética em grande parte do cinema moderno (ou seja, em Glauber, Godard, Antonioni, Wenders, Kluge, entre outros). Para elas vale: não há um mundo pré-filmico, somente enredos filmados. Ficção e documento representam uma fronteira que se desloca constantemente, eles são, para usar uma expressão de Gilles Deleuze (Deleuze 1991: 194-196), «Simultaneidade e inseparabilidade da diferença».

4. Glauber Rocha e a televisão

O cinema moderno é, entre outros⁵, uma reação ao fato das imagens terem perdido a sua ordem natural aparente. Ele reage à representação massiva do cotidiano através de imagens com um questionamento radical da sequência e conexão de imagens. Ele mistura imagens de diferentes procedências para questioná-las sob a ótica da teoria do conhecimento, ou seja, de acordo com suas dimensões semióticas, fenomenológicas, iconográficas e culturais.

E exatamente assim, se mostram as imagens em *Terra em transe*. A procura do protagonista por um conhecimento puro, à direita ou à esquerda, Díaz ou Vieira, política ou poesia, massa ou povo, História de uma perspectiva dos de baixo ou dos de cima, é interessante principalmente porque se trata da procura pelas imagens certas; porque essa procura não tem mais como existir externamente às imagens. Não há uma realidade que possa ser alcançada fora das imagens. Internamente, porém, há, da mesma forma, apenas o âmbito da conexão, das relações, dos encadeamentos, porque já não há mais uma imagem que possa ser definida como «correta». O protagonista procura então a verdade, mas ele vagueia e se desespera através das imagens e dos diversos regimes imagísticos. As imagens colidem brutalmente umas nas outras ou se fundem imperceptivelmente, elas são não-pessoais, não-atribuíveis, não têm início ou fim, apenas um meio em expansão e descentralizado — como a televisão, que não mais reúne imagens em torno de ideias assinaladas (por

5 É claro que é possível encontrar outros motivos para o surgimento do cinema moderno. No que diz respeito ao cinema brasileiro, Ismail Xavier, por exemplo, aborda os motivos sociais, culturais e políticos (ver: Xavier 2001).

exemplo, em torno do protagonista ou do sujeito, da História, da nação, do amor, etc.). A TV aparece em *Terra em transe* de forma, porém, direta, isto é, na forma da TV Eldorado, que faz uma sátira mordaz ao ditador Díaz. Sem contar o fato de no filme a televisão ser colocada como uma mídia de crítica ao poder (incomum até hoje), também é interessante ela aparecer inesperadamente entre as outras sequências. Não são dados mais detalhes sobre a TV Eldorado, onde ela está, seus motivos, seu contexto permanece indefinido.

Minha tese é que os trabalhos de Glauber Rocha para a televisão estavam influenciados principalmente por isso, a construção de acontecimentos no sentido citado acima. Enquanto mídia da atualidade, a televisão é excepcionalmente adequada para a dramatização de incidentes cotidianos. Glauber procura nisso o encontro entre o filmado (muitas vezes ele mesmo) e o que pode ser filmado. Daí é possível classificar seu procedimento em duas formas:

Primeiro: O acontecimento é o próprio Glauber. Ele se coloca no centro das atenções e vê a si mesmo, ou seja, o seu discurso como acontecimento. Trata-se de um monólogo performático.

Segundo: O encontro se transforma em acontecimento. Glauber entrevista pessoas e não se coloca em segundo plano enquanto entrevistador, ao contrário, coloca a si mesmo no centro da imagem, de modo a provocar um encontro intenso. Nesse sentido, deve-se comentar dois exemplos.

Há a pequena matéria *Máscaras*, na qual Glauber coloca diversas máscaras em seu assistente Severino, enquanto polemiza sobre a decadência do cinema brasileiro (Severino, através das máscaras, se transforma de um homem do povo, em Drácula, Calígula ou super-homem).⁶ Em primeiro lugar, chama a atenção o uso idiossincrático que Glauber faz da TV. Para ele, a questão principal é o seu próprio discurso. Esse discurso, porém, tem diversas dimensões, tanto em relação ao discurso como ao conteúdo. O discurso é ao mesmo tempo a ação. Isso fica claro através dos gestos amplos, da emotividade, das diversas nuances deste. No aspecto discursivo, Glauber deambula

6 O texto se encontra em: Mota 2001: 220-222.

por diversos formatos: o polêmico, o cínico, o histérico, o irônico, o crítico. Dentro da fala, há no que diz respeito ao conteúdo, um flow discursivo⁷, no qual se intercambiam diversas formas de discurso, seja num revezamento, seja misturando-se umas nas outras. Semelhante à forma como foram descritas as imagens no cinema moderno, aqui as formas discursivas se atravessam mutuamente sem que seja possível definir um formato dominante. O discurso é um acontecimento, é acompanhado por uma espécie de mascarada espontânea de Severino (para Glauber, o retorno da figura do homem do povo, que na realidade, o assiste, sem que ele próprio possa falar). A mascarada, mais especificamente, o desmascaramento das relações vigentes é um ponto de referência do conteúdo glauberiano, ao dar cada vez novas máscaras a Severino. Regina Mota afirma (Mota 2001: 152): «O diretor abusa da multiplicação dos sentidos e arruinamento da imagem. Aqui, forma e conteúdo são indiscerníveis e levam menos à clareza, mais à inquietação.» Realmente, ao seu discurso segue uma espécie de mascarada, na qual vários estilos de expressão se mascaram ao mesmo tempo. O formato discursivo de Glauber é colocado de forma a desconstruí-lo. Ele desconfia do próprio discurso, que ao ser pronunciado, imediatamente é dominado por um outro discurso.

A fala de Glauber se coloca contra o discurso vigente da televisão, que obedece a um princípio de aparente transparência. Ele quer falar e fazer barulho contra isso. Ele não discute o assunto, mas que abafá-lo ao tornar-se ele mesmo audível. Seu discurso é sempre ao mesmo tempo barulho, uma tentativa de elevar e enfraquecer da própria voz e daquilo que pode ser ouvido. Glauber tem como objetivo uma diversidade de discursos, uma importante contribuição para a redemocratização (inclusive da TV). Mas ele experimenta também com o discurso enquanto fenômeno midiático, como ressoar de algo que pode se tornar mais alto ou mais baixo, polêmico ou pensativo. Então, o que num primeiro momento surge como uma encenação de si próprio, revela-se uma experimentação com as possibilidades

7 Flow no sentido dado por Raymond Williams, que, com essa expressão descreve formas dominantes de transmissão, que não se atém mais a delimitação, mas sim a uma apresentação fluida entre diversas partes do programa (Williams 1975, principalmente o capítulo 4).

da TV e como crítica de seu uso de forma unilateral, menos enquanto programa do que desprogramação.

O segundo programa a ser analisado aqui é a entrevista com o garoto da favela, Brizola (nome de um político conhecido), na rua, perto da favela Dona Marta em Botafogo. Aqui a TV desenvolve as qualidades especiais de uma transmissão ao vivo, da forma como elas são descritas no Direct Cinema por Comolli e no monitoring por Cavell. Glauber e Brizola se encontram na rua, em um espaço aberto entre a favela e a cidade. Glauber faz uma série de perguntas, dando prioridade a questões políticas do presente, que Brizola mal consegue responder. Por isso a entrevista fracassa logo de início, a relação entrevistador/entrevistado é assimétrica. Mas justamente esse fracasso é também o sucesso dessa conversa, já que se distancia do formato usual de uma convivência respeitosa e sensível. Na nova TV desde os anos 80 tornou-se normal expor pessoas nos *talkshows*. Mas a conversa entre Glauber e Brizola trata justamente do silêncio entre o intelectual e o morador da favela. Expõe o intelectual da mesma forma crítica, risco que Glauber resolve correr.

Não se trata nessa entrevista tanto de uma verdade para além da conversa, mas de uma confrontação direta. Está em disputa a força explosiva da conversa. Esta, aliás, pode ser interrompida a qualquer momento, como por exemplo: duas mulheres passam de carro, são abordadas rapidamente por Glauber, e, sem entender a situação, seguem em frente. Nesta situação, mas também na entrevista fracassada segundo os conceitos televisivos, são justamente os estorvos que passam a primeiro plano, os mesmos estorvos que são uma característica das transmissões ao vivo. Aqui as aberturas entre as representações tornam-se visíveis. O próprio visível torna-se visível — não mais como uma unidade de enquadramento, que chamamos imagem, mas como desaparecimento dos limites entre o filmado e o a ser filmado. Na televisão, pode-se resumir, aplica-se a estética da imagem do cinema moderno, enquanto um procedimento que foi primeiramente característico da própria televisão.

Os trabalhos que Glauber fez para a televisão (outros podem ser analisados), não são de forma alguma apenas um auxílio para um cineasta. Eles documentam como os princípios do cinema moderno são aplicados na TV. Cinema e televisão são

assim, esteticamente meios complementares, muito mais do que concorrentes, e se mostram visíveis principalmente nos trabalhos de diretores que trabalharam para ambos.

Bibliografia

- Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus.
- Böhm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press.
- Cavell, Stanley (1984): «The fact of television», em: *Themes out of School*. San Francisco: North Point.
- Comolli, Jean-Louis (1998): «Der Umweg über das <direct>», em: Hohenberger, Eva (org.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8.
- Deleuze, Gilles (1991): *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie*, Frankfurt a.M.; New York: Campus.
- Engell, Lorenz (2005): *Bilder des Wandels*, Weimar: VDG.
- Fahle, Oliver (2006): «Passos rumo a uma teoria da imagem da televisão», em: Guimarães, César / Leal, Bruno Souza / Mendoza, Carlos Camargos (eds.): *Comunicação e experiência estética*, Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 190-208.
- Ishaghpour, Youssef (1996): *Le cinéma*, Paris: Flammarion.
- Lüdeking, Karlheinz (2006): *Grenzen des Sichtbaren*, München: Fink.
- Luhmann, Niklas (2005): *A Realidade dos meios de comunicação*, São Paulo: Paulus.
- Machado, Arlindo (2000): *A televisão levada a sério*, São Paulo: Senac.
- Mota, Regina (2001): *A épica eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e TV*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Schanze, Helmut (1998): «Der Neue Deutsche Film oder: Das Surren der Arriflex. Über einige Widersprüchlichkeiten der Filmästhetik im Zeitalter der Television», em: Roloff, Volker / Schanze, Helmut / Scheunemann, Dietrich (org.): *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*, München: Fink, pp. 66-68.
- Schulte, Christian / Siebers, Winfried (eds.) (2002): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Williams, Raymond (1975): *Technology and Cultural Form*, London; New York: Schocken.
- Xavier, Ismail (2001): *Cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra.

Ute Hermanns

**«Eu sou donde eu nasci. Sou de outros
lugares.» Sobre a influência de João
Guimarães Rosa em Glauber Rocha**

O cineasta Glauber Rocha e o escritor Guimarães Rosa estão entre os artistas mais inovadores do século XX. Vale investigar a relação entre ambos, já que Glauber — pelo menos no título — dedicou seu romance *Riverão Sussuarana* (Rocha 1978) a Guimarães Rosa. No título ele cita o lugar da luta decisiva do herói Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, que na lagoa Sussuarana invoca apenas suas próprias forças. O objetivo deste artigo é analisar a influência de Guimarães Rosa na obra de Glauber Rocha.

Filmes autorais

Glauber Rocha nunca se apresentou como um «cineasta de adaptações literárias»¹, mas o título de seu filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) faz uma homenagem a Guimarães Rosa, e estabelece um diálogo inovador com sua obra. Glauber transfere a história do frutífero sertão de Minas Gerais para o árido sertão da Bahia. Seu filme — assim como o romance de Guimarães Rosa — é um concerto polifônico, que dialoga com a música do compositor Villa-Lobos, com a literatura de cordel, assim como com elementos do romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, *O Cangaceiro* de José Lins do Rego e *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Glauber narra a história de Manuel e Rosa de forma a que os protagonistas, o coronel, o

1 Muitos diretores brasileiros adaptaram obras de Guimarães Rosa para o cinema, entre eles Geraldo e Renato Santos Pereira com *Grande Sertão: Veredas* (Brasil 1965), Roberto Santos com *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Brasil 1965), Paulo Thiago com *Sagarana, o duelo* (Brasil 1973), Aluizio Salles com *Famigerado* (Brasil 1991), Nelson Pereira dos Santos com *A terceira margem do rio* (Brasil-França 1994), Pedro Bial com *Outras histórias* (Brasil 1999) e Sandra Kogut com *Mutum* (Brasil-França 2007). Ver: Hermanns 2007.

beato, o jagunço, o cangaceiro, o padre católico e o político se transformem em protótipos, suas características remetendo a diversas fontes literárias e filmicas. Iluminando assim, seu papel numa região do Brasil onde a modernização e transformação das estruturas sociais são de extrema urgência. E trata-se também da forma como Glauber Rocha adapta sua linguagem filmica a esse objetivo. Seu filme investiga a questão: como agem deus e o diabo no sertão da Bahia, sendo que o sertão ele nomeia «terra do sol».

Como surgiu

Em seu romance *Riverão Sussuarana*, Glauber Rocha descreve seu primeiro encontro com o escritor Guimarães Rosa (Rocha 1977: 10):

Em Janeiro de 1965 voei Los Angeles Milão escrevendo a tese «estetyka da Fome» pro «I CONGRESSO DO TERCEIRO MUNDO» em Genova e conheci Guimarães Rosa, alto, meio careca, forte, gravata borboleta, óculos, fala fina, de singularminbiguidade macho/feme, delicado, vermelhão, sensual, namoradeiro cantando Izabella Campos no corredor do Hotel [...].

Como prólogo Glauber utiliza um texto seu, escrito em 1956, no qual comenta em quatro parágrafos a prévia recepção de Guimarães Rosa na Europa e no Brasil, a linguagem singular e os temas do escritor. Ali, inclui ele também elementos idiossincráticos em seu texto e cria neologismos (Rocha 1977: 5-6). No primeiro parágrafo, trata-se da recepção do autor na Europa, onde sua obra havia sido traduzida para o alemão, espanhol, italiano e francês. A França dá grande atenção à obra do autor, especialmente o jornal *L'Express*, que classifica Guimarães Rosa, em virtude da tradução de *Corpo de Baile*, sob o título *Buriti* na Editions du Seuil, como um escritor que supera Jean Giono dez vezes em importância, apesar de este ser muito apreciado na época, tanto na França como internacionalmente, tendo recebido o Prix de Goncourt, em 1954, e com obra traduzida para vários idiomas. Também para Glauber, Guimarães Rosa é visto na França como um «dos autores mais importante do mundo». Ele tem grande admiração pelo aprofundamento «vertical» que o autor alcança em «Oropa», sem grandes escândalos em torno.

No segundo parágrafo Glauber comenta a opinião corrente dos intelectuais sobre a intraduzibilidade da linguagem de Guimarães Rosa, vista como complexa demais, difícil, complicada. Ele faz uma pergunta muito acertada ao questionar por que as traduções de Joyce, Faulkner, Pound ou Cummings nunca são classificadas como demasiado difíceis. Todos esses autores caracterizam-se por uma escrita incomum, fazendo com que o leitor só alcance o cerne da mensagem ao aprofundar-se em complexos significados, que se situam muito além da própria história narrada. Ele vê na língua portuguesa uma forma imamente de fabulação, capaz de criar uma realidade a partir de novas estruturas e expressões.

No terceiro parágrafo, Glauber fala sobre a recepção das histórias pela crítica e público no Brasil. Os leitores no Brasil compram os livros de Guimarães Rosa, mas Glauber se pergunta, se eles realmente os leem. Pois o próprio Guimarães Rosa diz: «Minha literatura é para bois. Não é para ser engolida de vez.» (Rocha 1978: 6). Glauber vê a diferença entre Guimarães Rosa e outros autores no fato de ele obrigar o leitor a pensar. Para ele valem esse tipo de histórias que contém uma questão social ou existencial. Glauber, porém, aponta que o público leitor precisará de um tempo até dar a Guimarães Rosa seu reconhecimento. Contudo, ele vê a «semente» florescer através da profunda «KRYTYKA» de Oswaldino Marques, Manuel Cavalcanti Proença e Haroldo de Campos. Guimarães Rosa teria sido o primeiro a decifrar o Sudeste e Sudoeste do Brasil com sua geografia, fauna e botânica.

No quarto e último parágrafo, Glauber se dedica à nova linguagem criada pelo autor e à problemática da «Filosofia do sertão», que ele classifica de indispensável para entender o Brasil. Para Glauber, *Grande Sertão: Veredas* é tão importante quanto *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Do seu ponto de vista, as duas obras formam as bases necessárias para qualquer estudo sobre o Nordeste. Sem falar que, segundo ele, Guimarães Rosa não apenas dá as bases, mas também o resultado de um Brasil que transcende em significado o sertão de Mutum e Miguilim. Surgindo assim o palco para o combate entre jagunços, a mitologia do gado, o duelo entre deus e o diabo, amor e natureza.

O significado de João Guimarães Rosa para o cinema de Glauber Rocha

Glauber admira nos textos de Guimarães Rosa especialmente a inovação linguística e sua arte de contar histórias, possibilitando assim, que uma região excluída do projeto de progresso e modernização, o sertão de Minas Gerais, se transforme em palco de histórias universais. Em seu romance *Riverão Sussuarana*, Glauber conta que ele mesmo, quando jornalista na Bahia, escreveu um artigo no qual fazia menção à equivalente importância das diversas culturas, traçando conexões entre Villa-Lobos e Bach/Beethoven/Wagner/Strawinsky, e entre Portinari e Delacroix/Goya/Gauguin/Picasso. Guimarães Rosa vê nesse artigo motivo para enviar-lhe um exemplar do seu livro de contos *Primeiras estórias* (Rocha 1978: 10). Mais tarde Glauber fica sabendo que Guimarães Rosa não tem grande apreço pelo compositor Villa-Lobos (Rocha 1978: 11):

«Fomos prum coquitel num daqueles navios de Amerycu Vezpuço e seu Rosa bicando Cubra-Libre falou que não gostava de Villa Lôbos.» Porém, segundo Glauber, Guimarães Rosa defendeu no Itamaraty a opinião de que os filmes brasileiros «representavam mel fino da civilização brasileira, sangue fresco sem leucemia.» E também teria sido o escritor quem depois da proibição da censura de *Terra em transe*, em 1967, teria declarado enquanto integrante do «Conselho Nacional de Cultura» (Rocha 1977: 11):

somos Entidade nova e não podemos nos apresentar assim protestando mas podemos passar cheque ao portador ao Glauber Rocha que é meu amigo pessoal e tem aspectos geniais.

Essas declarações devem ser vistas com cuidado. Amigos e testemunhas, como João Ubaldo Ribeiro², ou o biógrafo de Glauber, João Carlos de Oliveira Teixeira Gomes, não têm como comprová-las. José Carlos Avellar, entretanto, parte do princípio de que elas devem ser verdadeiras, já que Guimarães

2 «E, quanto a Glauber, que eu saiba, conheceu o Rosa superficialmente. Acho, MAS NÃO TENHO CERTEZA, que a história de Terra em Transe é inventada, bem como a maior parte do relacionamento deles. Mas repito que não sei.» E-mail enviado à Ute Hermanns em 18.10.2008.

Rosa pertencia ao círculo de intelectuais que apoiava o cineasta brasileiro. Glauber foi o primeiro a perceber a necessidade de um cinema específico do «Terceiro Mundo», capaz de exprimir a realidade social, e, ao mesmo tempo, buscar uma estrutura de distribuição que abrisse aos diretores um outro caminho, que não o do cinema industrial hollywoodiano. Ele via em Guimarães Rosa um aliado que compreendia sua defesa da ampliação da produção artística brasileira para além das fronteiras do país.

Amigo de Glauber, o jornalista João Carlos de Oliveira Teixeira Gomes, chama a atenção para o entusiasmo do diretor pela obra de Guimarães Rosa, principalmente o romance *Grande Sertão: Veredas* (Teixeira Gomes 1997), que o fascinou. Glauber apreciava a nova, incomum, e quase vanguardista arte narrativa do escritor ao apresentar o mundo do jagunço e do sertão de Minas. Como Guimarães Rosa, que era médico, tinha contato com muitas pessoas simples do sertão de Minas e fascínio pela flora e fauna da região, que classificou sistematicamente, talvez ele encarnasse o contraponto organizado do diretor. É no escritor que Glauber vai buscar inspiração, para então viajar ele mesmo pelo sertão baiano em companhia de João Carlos de Oliveira Teixeira Gomes. Este, em sua biografia de Glauber Rocha, afirma (Teixeira Gomes 1997: 362):

Jamais foi um intelectual de gabinete, ao contrário do que pareciam indicar a consistência de sua formação doutrinária e a amplitude dos conhecimentos que acumulou desde a infância. Ao lado das suas pesquisas em cima da realidade, procurava nos livros outros dados de informação, que absorvia quase sem método e meio desordenadamente, porque não tinha paciência para catalogar, organizar fichas ou arquivos pessoais. Supria sua indisciplina de leitor com o poder da memória.

Em 1958 eles iniciam a viagem a Vitória da Conquista, o objetivo era conhecer a vida dos habitantes da região. Glauber Rocha chega a viver por longo tempo numa aldeia de pescadores, num estudo para seu filme *Barravento* (Brasil 1961), na intenção de compartilhar as condições de vida e a luta pela sobrevivência desses pescadores. Conhecer o outro passa a ser um dos objetivos principais do diretor.

O diálogo com Guimarães Rosa nos filmes de Glauber Rocha

O melhor exemplo aqui é *Deus e o diabo na terra do sol*, filme que se situa no início do Cinema Novo, surgindo logo depois de *Vidas secas* (Brasil 1963) de Nelson Pereira dos Santos e na mesma época que *Os fuzis* (Brasil-Argentina 1964) de Ruy Guerra. Em *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos alcança a fase do realismo crítico no Cinema Novo, filma o romance de mesmo título de Graciliano Ramos, transportando para o cinema, ideias literárias de um Modernismo decepcionado e fazendo clara referência a essa obra e sua imagem de um árido sertão nordestino.³

Deus e o diabo na terra do sol estabelece um diálogo com diversas obras da literatura e do cinema, desenvolvendo uma nova linguagem fílmica, já que diferentemente de outros cineastas do Cinema Novo, Glauber não escolhe adaptar um clássico da literatura, mas, a partir dele, incluir outras obras em sua temática, elaborando assim uma interpretação própria do sertão da Bahia. Assim, o filme pode ser compreendido como uma contrapartida discursiva a *Grande Sertão: Veredas*. *Deus e o diabo na terra do sol* não é uma transposição fílmica de uma obra literária, mas um abrangente estudo do sertão da Bahia, com uma visão da História, do subdesenvolvimento e das relações sociais, numa época em que se inicia uma industrialização nas metrópoles do país, e que em algum momento deveria alcançar o Nordeste. Ou seja, uma compilação das mais diversas obras literárias sobre o sertão. Ao procurar um posicionamento em relação ao Nordeste e sua importância para o Brasil, Glauber Rocha consulta *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* de José Lins do Rego. A isso, acrescenta-se um diálogo com a história do cinema, por exemplo, com o

3 Glauber Rocha manifesta-se de forma muito positiva sobre o filme: «E deste filme em diante que Nelson Pereira dos Santos, talvez já garantido pelo prestígio conseguido em dez anos de trabalho intensivo, começa sua obra de autor, a que mais se inclina a definir, no futuro, um cinema novo no Brasil. Segunda ilha autoral, depois de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos é a mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro. Um dos intelectuais mais sérios de sua geração, consciente do seu papel histórico.» (Rocha 2003: 110)

filme *O Cangaceiro* (Brasil 1953) de Lima Barreto e com o *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, RSS 1925) de Eisenstein, assim como com elementos do western do cinema norte-americano.

José Carlos Avellar comenta de forma precisa (Avellar 2007: 286):

Glauber poderia dizer que não adaptou *Grande Sertão: Veredas*, mas aprendeu com Guimarães Rosa o que deveria fazer: um cinema em que a linguagem desempenha função fundamental.

Características do romance — posições da crítica literária

Em alguns posicionamentos da crítica literária são indicadas semelhanças no processo criativo entre o romance *Grande Sertão: Veredas* e o filme *Deus de diabo na terra do sol*. Antonio Candido mostra que Guimarães Rosa lança mão de um procedimento parecido ao de Bela Bartók. Este colecionava material do folclore, trabalhava a partir dele, tendo o povo como inspiração para buscar um caminho de expressão universal e desenvolver um estilo refinado (Candido 1994: 79):

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte — para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o sertão é o Mundo. [...] Há em *Grande sertão: veredas*, como n'*Os sertões*, três elementos estruturais que apóiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física no meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado, o conflito entre os homens.

Sobre a localização, explica Candido, que apesar de os lugares realmente existirem, do sertão de Minas até o Piauí, e estarem detalhadamente descritos, os nomes são irreais e a geografia segue rotas misteriosas, sendo inclusive, alguns pontos do mapa inventados (Candido 1994: 80):

Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos.

O universo ficcional se abre como um mapa diante do leitor, e é cortado pelo rio São Francisco (Rosa 2006: 65): «Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico.» No romance, o rio divide o mundo em dois (Candido 1994: 80):

O [lado] direito é o fausto; nefasto o esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelo; da vida normal no Currálinho; da amizade ainda reta [...] por Diadorim, mulher travestida em homem.

Na margem esquerda do rio, a topografia se mostra furtiva, alcança o imaginário, oferece palco para estranhos acontecimentos. É a margem do terrível jagunço Hermógenes, lugar de escuras tentações, do pacto com o diabo, da moradia dos fantasmas. O Liso do Sussuarão serve como palco da travessia para, ultrapassando o deserto, se chegar ao sul da Bahia. São dadas algumas vagas informações sobre a localização, depois da lagoa Suassuarana deve haver uma caatinga. Ela será atravessável quando a situação moral das pessoas for adequada: é nesse lugar que Rocha se detém, em *Deus e diabo na terra do sol* transporta o palco da ação para a Bahia e seu árido sertão, pois conhece bem o lugar e sabe descrevê-lo. Feito um estafeta, Rocha assume a tarefa a partir da lagoa Sussuarana, em direção à Bahia. E o motivo para isso, é segundo Antonio Candido (Candido 1994: 82): «sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar.» «Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano! — [...] ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.» Ou seja, um acordo na situação inicial.

Candido descreve as pessoas na obra de Guimarães Rosa como produto de seu meio, o sertão, que exige um comportamento de acordo com sua aridez. Afinal, é o sertão que transforma os homens em jagunços. Eles não querem viver baixo o poder do latifundiário, preferindo pôr a própria vida em perigo e se necessário pagar com ela. O romance reflete assim a situação originária do Brasil, um estado de guerra e a passagem para a modernização (Vejmelka 2005: 323).

Walnice Nogueira Galvão descreve como Guimarães Rosa transforma o interior de Minas Gerais em palco dos acontecimentos, inserindo a linguagem dos habitantes do sertão com sua

multilinguagem, incorporando expressões antiquadas ou regionais, palavras estrangeiras, ou formando neologismos. Para ela, surge uma região que pode ser compreendida sob três pontos de vista: o geográfico, o místico e o metafísico (Galvão 2007:1):

O ponto de vista geográfico fornece (G. Rosa) ao leitor a paisagem, variegada, dessa região de Minas Gerais. O sertão do Nordeste, mais explorado na literatura e no cinema, associa-se a noções de secura e de caatinga — com sua vegetação tacanha, ericada de espinhos e garranchos. Já o sertão mineiro é dominado pelos campos gerais, com suas pastagens boas para o gado e suas «veredas», onde as águas alimentam o vicejar dos renques de buritis, alternando-se com matas e florestas.

O ponto de vista mítico confere às conflagrações locais entre bandos de jagunços a serviço dos coronéis visos de novela de cavalaria, como se fossem histórias de Carlos Magno e os doze pares de França, ou então do rei Artur [...].

A perspectiva metafísica transfigura o sertão em arena abstrata onde o mal grassa, onde se joga o destino de homens e mulheres, onde Deus e o Diabo travam uma batalha cósmica que tem por trunfo a salvação ou a danação da alma dos viventes.

O principal problema de Riobaldo estaria na ambivalência do «tudo é e não é». O romance pode ser lido sob vários enfoques, assim como o filme *Deus e diabo na terra do sol* também apresenta diversas possibilidades interpretativas.

Outra característica do romance é a inclusão de poemas da cultura popular sobre o sertão, a literatura de cordel. Ela reflete acontecimentos históricos, modos de vida e paisagens. A linguagem do romance apresenta alguns neologismos que se repetem e inversões sintáticas, abordadas por Augusto de Campos (Campos 1970: 49). Há expressões e formações de palavras que descrevem com precisão o sertão, como «Viver é muito perigoso.», «No nada, nada, nonada.», «do sertão — a toda travessia», «Sertão. O Senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte com as astúcias», «Diadorim», «Travessia da minha vida, Travessia ali pode ser perigosa, Travessia Deus no meio», «Travessia, digo: o real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para a gente é no meio da Travessia» e «O diabo na rua no meio do redemoinho». Elas permeiam o relato de Riobaldo, e ressurgem em diversas variações.

Deus e o diabo na terra do sol, filme de Glauber Rocha

Glauber Rocha impressiona-se com a sintaxe e os neologismos da linguagem sertaneja.⁴ Um cordelista descreve as principais passagens narrativas do filme e guia o espectador através dos acontecimentos, situando os protagonistas no contexto da história e indicando o que está por vir:

Manuel e Rosa viviam no sertão
Trabalhando a terra com as próprias mão
Até que um dia, pelo sim, pelo não,
Entrou na vida deles o Santo Sebastião.
Trazia bondade nos olhos,
Jesus Cristo no coração.

É quando o cego Júlio encontra Antonio das Mortes, este esclarece que poupou a vida de Manuel e Rosa:

Da morte de Monte Santo
Sobrou Manuel Vaqueiro
Por piedade de Antonio
Matador de cangaceiro.

Segue-se o encontro com Corisco:

Mas a estória continua
Preste mais atenção:
Andou Manuel e Rosa
Nas veredas do sertão
Até que um dia, pelo sim, pelo não
Entrou na vida deles
Corisco, Diabo de Lampião.

E o refrão final:

O sertão vai virar mar
E o mar vai virar sertão! Tá contada minha estória,
Verdade, imaginação.
Espero que o sinhô tenha tirado uma lição:
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado,

4 Em seu romance ele chega a criar um poema sobre Lampião (Rocha 1978: 165): «É LAMPIÃO / É UM CABRA DEZALMADO / É O REI DO SERTÃO / O AMOR QUE DEUS LHE DEU / MARIA BONITA DA PAIXÃO / [...] / O PODER DO CANGACEIRO / SE MEDE PELA DEVASTAÇÃO / [...] / UM CARA DEZALMADO / É O REI LA DO SERTÃO / CHOVE SANGUE NO SOL DO CORPO / BOTA LONGE O PÉ NO CHÃO / SANFONAS VIOLAS CORNOS VIOLÕES CORO»

Que a terra é do homem,
Não é de Deus nem do Diabo!

O filme começa com um *travelling* sobre a terra árida, não há horizonte a vista. Ouve-se a Bachiana Nr. 2 *A canção do sertão* de Villa-Lobos. Fica claro que se trata da caatinga, ou seja, do sertão da Bahia, e não o de Minas Gerais, com seus rios e vegetação verde. De repente, surge a cabeça de uma vaca morta, a câmera mostra a frente e depois a lateral da cabeça. Corte. Manuel olha para o animal morto, depois se afasta em seu cavalo. A cena exhibe o que é a essência do sertão, a morte, que está presente por todos os lados. Também Guimarães Rosa fala sobre isso no prólogo do romance *Grande Sertão: Veredas* (Rosa 2006: 5):

Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e como máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo pascóvio. Mataram.

As imagens da morte, porém, são representativas dessa região, sendo assim, Rocha faz menção a uma imagem da literatura, mas também à própria realidade. *As Bacchianas* de Villa-Lobos fazem o acompanhamento musical às incongruências entre os personagens, encontros positivos, momentos dramáticos. Rocha coloca o cantor, que em *off*, ao comentar os acontecimentos, prepara o espectador. O filme apresenta a introdução:

Vou contar uma estória
Na verdade e imaginação
Abra bem seus olhos
Pra escutar com atenção
É coisa de Deus e Diabo
Lá nos confins do sertão.

Diferentemente de *Grande Sertão: Veredas*, que trabalha com *flashbacks* e fragmentos de memória, o filme apresenta uma narrativa linear em três episódios. Não há *flashbacks*. Assim, Rocha consegue construir uma imagem na qual os protagonistas podem ser compreendidos conforme sua tipologia e representatividade: ao final do filme, o espectador obteve acesso a um mundo que, se abre para ele, para depois, fechar-se novamente

— ele conheceu as regras e seus representantes, que perpetuam até hoje na História do Brasil.

Conclusão

Para Glauber trata-se de trabalhar as posições existentes na literatura brasileira que aborda o Nordeste: os conflitos de guerra, religião, fanatismo e de jagunços. Seu material exige do espectador que este tenha um papel ativo, pois as hierarquias oligárquicas tradicionais estão ultrapassadas. Espera-se que a modernização e a industrialização cheguem ao Nordeste, para que seja possível utilizar a terra de modo eficiente e encontrar uma saída para o subdesenvolvimento. A câmera contribui para essa complexidade: câmera na mão, longas tomadas e formas narrativas neorrealistas, em contraste com elementos fílmicos usados por outros diretores, como por exemplo, Eisenstein, mas também nomes do Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos. No geral, contrapõe-se à gramática tradicional dos western norte-americanos.

Partindo da complexa representação de uma região, pode-se interpretar a influência de Guimarães Rosa sobre Glauber Rocha, como tendo confirmado a necessidade de abstrair o lugar e transformá-lo numa discussão universal, que ultrapassa as fronteiras. Visto como uma colônia dentro da colônia, ambos abordam o sertão enquanto lugar especificamente brasileiro, que precisa ser libertado do seu subdesenvolvimento para assim, tornar-se o Brasil uma sociedade moderna. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha desenvolve uma linguagem fílmica alimentada por um caleidoscópio de interpretações, que corresponde ao procedimento literário de *Grande Sertão: Veredas*. Ambas as interpretações do sertão surgem a partir de várias vozes da literatura, cinema, poesia, tradição da narrativa oral e música.

Bibliografia

- Avellar, Carlos (2007): *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Candido, Antonio (1994): «O homem dos avessos», em: Rosa, João Guimarães: *Ficção completa, em dois volumes*, vol. 1, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 78-92.
- Campos, Augusto de (1970): «Um Lance de «dês» do Grande Sertão», em: Xisto, Pedro / de Campos, Augusto / de Campos, Haroldo (org.): *Guimarães Rosa em três dimensões*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, pp. 41-70.
- Hermanns, Ute (2007): «*Primeiras histórias und Sagarana*. Verfilmte Erzählungen von João Guimarães Rosa. Eine Annäherung», em: Chiappini, Ligia / Vejmelka, Marcel (org.): *Welt des Sertão / Sertão der Welt. Erkundungen im Werk João Guimarães Rosas*, Berlin: tranvía, pp. 134-161.
- Nogueira Galvão, Walnice (2006): *Guimarães Rosa: Os patamares da fabulação*. Manuscrito em português não publicado. Tradução ao alemão: «Guimarães Rosa und die Ebenen des Fabulierens», em: Chiappini, Ligia / Vejmelka, Marcel (org.): *Welt des Sertão / Sertão der Welt. Erkundungen im Werk João Guimarães Rosas*. Berlin: tranvía, pp. 37-53.
- Rocha, Glauber (1978): *Riveirão Sussuarana*, Rio de Janeiro: Record.
- Rocha, Glauber (2003): *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify.
- Rosa, João Guimarães (2006): *Grande Sertão: Veredas*. Edição comemorativa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Teixeira Gomes, João Carlos de Oliveira (1997): *Glauber Rocha: esse vulcão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Vejmelka, Marcel: *Kreuzwege: Querungen: João Guimarães Rosas «Grande sertão: veredas» und Thomas Manns «Doktor Faustus» im interkulturellen Vergleich*, Berlin: Tranvía, 2005.

Paulo Antonio Paranaguá

Glauber Rocha: o desencontro com a América Latina¹

Talvez seja uma deformação profissional de quem migrou para a pesquisa histórica, mas entendi a questão que me foi colocada pelos organizadores do simpósio no sentido da influência de Glauber Rocha na América Latina em vida. Portanto, trata-se de avaliar o impacto da sua obra na época em que foi produzida. De fato, influência pressupõe conhecimento e portanto divulgação dos filmes.

Minha hipótese é que os filmes de Glauber foram pouco distribuídos e exibidos na América Latina, fora do Brasil. Glauber, em vida, foi um fenômeno restrito aos festivais e cinemas de arte europeus, ou então ao circuito alternativo dos Estados Unidos. Àqueles com quem Glauber estabeleceu um diálogo em dois manifestos fundamentais e bem diferentes *Uma estética da fome* (Rocha 1965), dirigido aos europeus, e *Eztetyka do sonho* (Rocha 2004), dirigido aos norteamericanos, aos estudantes de Columbia University.

Num segundo tempo, procurarei avaliar a influência de Glauber através dos mecanismos de produção ou co-produção que ele tentou levantar no continente. A seguir, veremos em que medida podemos encontrar uma confluência entre os filmes do cineasta brasileiro e a obra de outros cineastas latino-americanos.

Recepção

A difusão e recepção dos filmes exigiria uma pesquisa minuciosa nos países latino-americanos. Ora, existem pouquíssimos registros dos filmes exibidos na região, como a velha revista brasileira *Guia de filmes* ou os volumes da *Cartelera*

¹ O autor agradece a colaboração de Clara Kriger (Argentina), Isaac León Frías (Peru) e Ricardo Azuaga (Venezuela).

cinematográfica mexicana. Limitamos então o nosso levantamento ao México, à Argentina e a Cuba, os tres principais mercados exibidores hispano-americanos, além de Peru e Venezuela, dois mercados médios, onde o movimento de renovação cinematográfica contou com duas revistas importantes, *Hablemos de Cine* e *Cine al día*. Por enquanto, podemos apontar as seguintes exibições de filmes de Glauber Rocha na América Latina:

Deus e o diabo na terra do sol (Brasil 1964):

- Festival de Acapulco, 1964.
- Festival de Mar del Plata, 1966.
- México, 6 de dezembro de 1966: IX Resenha.
- Havana, 1966, lançamento, prêmio da crítica.
- Caracas, 1966 e 1969, Cinemateca Nacional, ciclos de cinema brasileiro.
- Buenos Aires, 18 de julho de 1968, lançamento em uma sala. O filme teve 21.000 espectadores em cinco semanas, foi distribuído por Edgardo Pallero, assim como o filme seguinte; e recebeu boas críticas em *La Nación*, *Semanario* e *Primera Plana*.

Uma carta do Glauber à Embrafilme, do dia 13 de novembro de 1973, faz o seguinte balanço (Rocha 1997: 469): *Deus e o diabo na terra do sol* «foi exibido comercialmente apenas no México, Uruguai e Argentina. Inédito nos demais países». Obviamente, o cineasta considerava que o lançamento em Cuba não tinha caráter comercial.

Terra em transe (Brasil 1967):

- Havana, 1968, lançamento.
- México, Sala Buñuel, 13 de março de 1971 (mas posso apontar que um cinéfilo tão destacado quanto Carlos Monsiváis foi descobrir o filme pela primeira vez numa retrospectiva do festival de Biarritz na década de noventa).
- Buenos Aires, setembro de 1972, lançamento (nenhum filme repetiu o sucesso de *Deus e o diabo na terra do sol*).

Esses lançamentos não constam na citada carta de Glauber à Embrafilme, que considera o filme «inédito» na América Latina (Rocha 1997: 470).

O Dragão da maldade contra o santo guerreiro (Antonio das Mortes) (Brasil-França-Alemanha 1969):

- Viña del Mar, 1969, Sexto Festival de Cinema (Segundo Festival de Cinema Latino-americano).
- Havana, 1970, lançamento.²
- Buenos Aires, maio de 1971, lançamento.
- México, 29 de novembro de 1971: I Mostra Internacional de Cinema.
- Caracas, 1971, Cinemateca Nacional, Semana de cinema latino-americano.
- México, lançamento, 27 de janeiro de 1972, cinema Regis, três semanas.

Cabezas Cortadas (Espanha-Brasil 1970):

- Buenos Aires, julho de 1971, lançamento.

A Idade da Terra (Brasil 1980):

- Festival de Cartagena.

Isaac León Frías, que dirigiu a revista Hablemos de Cine, informa que nenhum filme de Glauber Rocha teve lançamento comercial no Peru. No fim da década de 1970, a Cinemateca de Lima obteve (provavelmente através do Comitê de Cineastas da América Latina) cópias de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe* que apresentou em cine-clubes durante alguns anos. Na Venezuela, nenhum filme teve distribuição, segundo o pesquisador Ricardo Azuaga, apesar das matérias sobre Cinema Novo na revista Cine al día.

2 Toda a informação cubana consta do livro de Maria Eulalia Douglas (Douglas 1996).

Em relação aos festivais mencionados, trata-se de projeções isoladas. Durante muitos anos, os poucos festivais do continente não atraíram um público expressivo (pelo menos até o Festival de Havana, a partir de 1979, ou a Mostra de São Paulo, na década de oitenta).

Em termos de exibição, podemos afirmar então que os filmes de Glauber representam um fenômeno do circuito de arte e ensaio europeu. Para comprovar essa afirmação, basta comparar essas modestas informações sobre a exibição de seus filmes na América Latina e o sucesso de *Antonio das Mortes* no cinema Racine, no Quartier Latin de Paris, onde ficou em cartaz vários meses a fio. O produtor do filme, Claude Antoine, percebeu bem o impacto de Glauber junto ao público francês e europeu.

Em compensação, depois da morte de Glauber Rocha, assistimos a uma sucessão de homenagens e retrospectivas. Para o homenageado e para os seus projetos, era tarde demais.

Retrospectivas:

- Havana, Terceiro Festival, 1981.
- Lima, Filmoteca, 1988.
- Buenos Aires, Museu Malba, abril de 2004.

Produção

Outra forma de avaliar o impacto da obra glauberiana é examinar os desdobramentos em termos de produção. Pelo próprio contexto da ditadura militar no Brasil (1964-1985), Glauber Rocha procurou desde cedo alternativas de produção ou esquemas de co-produção. Ora, nem Cuba nem o México, duas cinematografias mais estatizadas do que o Brasil na década de setenta, viabilizaram seu projeto *América nuestra*. Vale a pena destacar que Glauber também tentou levantar produção nos Estados Unidos, sem sucesso. O Sundance Institute não existia naquele tempo.

Alfredo Guevara, o fundador do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) publicou um volume de cartas e textos, *Un sueño compartido*, que pretende ilustrar sua amizade com Glauber Rocha e o papel do cineasta brasileiro na formação de um movimento cinematográfico latinoamericano.

O projeto de «um grande filme sobre a América Latina», chamado *América nuestra*, aparece numa carta de Glauber de 21 de novembro de 1962 (Guevara 2002: 49). «Poderia ser realizado em Cuba, Argentina, Brasil e México em sistema de co-produção», escreve o cineasta (Guevara 2002: 49). Isso revela certamente uma precoce vocação latino-americana. Nessa época, os intelectuais brasileiros viviam de costas para a América de língua espanhola e não conheciam sequer os grandes escritores hispano-americanos. Assim como *Que Viva México* de Sergei Eisenstein ou *It's all true* de Orson Welles, *América nuestra* é a história de um fracasso. Só que o filme do Glauber nem saiu do papel.

Numa primeira resposta, de 8 de janeiro de 1963 (Guevara 2002: 51-52), Alfredo Guevara acha difícil «discutir de co-produção por correspondência». Assim mesmo, adianta o diretor do ICAIC, «toda co-produção comporta difíceis problemas artísticos e de coordenação, sem falar nos de caráter financeiro» (Guevara 2002: 51-52). Ora, nessa época, o ICAIC embarcou numa política de co-produções com cineastas medíocres de países socialistas do Leste europeu. A justificação era adquirir experiência e transferência de tecnologia.

Só para não dizer que não dou nomes aos bois, estou falando do tcheco Vladimir Cech (*Para quién baila La Habana*, Cuba-Tchecoslováquia 1962), do alemão Kurt Maetzig (*Preludio II*, Cuba-República Democrática Alemã 1963) e do russo Mikhail Kalatozov (*Soy Cuba*, Cuba-URSS 1964). Este último filme os cubanos esconderam durante décadas, de tanta vergonha, antes de que Francis Ford Coppola e Martin Scorsese fizessem dele uma obra «cult», com a ajuda de um simpático estudante de cinema cearense que encontrou um «mamute siberiano» no trópico (*Soy Cuba: o mamute siberiano*, Vicente Ferraz, Brasil 2005).

Na década de sessenta, outros cineastas estrangeiros tiveram facilidades para filmar em Cuba, muitas vezes com produção exclusiva do ICAIC: o uruguaio Ugo Ulive (*Crónica cubana*, Cuba 1963), os franceses Armand Gatti (*El otro Cristobal*, Cuba 1963), Agnès Varda (*Salut les Cubains*, Cuba-França 1963) e Chris Marker (*¡Cuba si!*, França 1961), o dinamarquês Theodor Christensen (*Ellas*, Cuba 1964), o russo Roman

Karmen (*Alba de Cuba*, Cuba 1960), o italiano Mario Gallo (*Arriba el campesino* e *Al compás de Cuba*, Cuba 1960), o holandês voador Joris Ivens (*Carnet de viaje* e *Pueblo en armas*, Cuba 1961).

Em depoimento para o filme *Rocha que voa* (Eryk Rocha, Brasil-Cuba 2002), Julio García Espinosa afirma que o ICAIC optou pelo cinema latino-americano em lugar do cinema dos países comunistas. Ora, isso não corresponde à política de co-produções adotada nos anos sessenta. A co-produção com a América Latina deslancha apenas com *La batalla de Chile* (1975-1979), a trilogia de Patricio Guzmán editada no ICAIC depois do golpe de Pinochet (1973). A seguir, o ICAIC co-produz :

Mina, viento de libertad (Antonio Eceiza, Cuba-México 1976),

Alias el rey del Joropo (Carlos Rebolledo e Thaelman Urgelles, Cuba-Venezuela 1977),

El recurso del método (Miguel Littín, Cuba-México-França 1978).

Depois do primeiro Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana em 1979, as co-produções cubanas com a América Latina continuam:

La viuda de Montiel (Miguel Littín, Cuba-México-Venezuela-Colômbia 1980),

Ojos de perro (Alberto Durant, Cuba-Peru 1981).

Depois da polêmica provocada pela superprodução *Cecilia* (Cuba-Espanha 1981) de Humberto Solás e a substituição de Alfredo Guevara por Julio García Espinosa, essa orientação adquire maior intensidade:

Alsino y el Condor (Miguel Littín, Cuba-Nicarágua-México-Costa Rica 1982),

Melgar el poeta insurgente (Federico García, Cuba-Peru 1982),

El viento del Ayahuasca (Nora de Izcue, Cuba-Peru 1982),

La Rosa de los vientos (Patricio Guzmán, Cuba-Venezuela-Espanha 1983),

El Señor Presidente (Manuel Octavio Gómez, Cuba-Venezuela-Espanha 1983),
Tupac Amaru (Federico García, Cuba-Peru 1984),
Amargo mar (Antonio Eguino, Cuba-Bolivia 1984),
Tango y tango (Mauricio Beru, Cuba-Argentina 1984),
Tiempo de morir (Jorge Alí Triana, Cuba-Colombia 1985),
Capablanca (Manuel Herrera, Cuba-URSS 1986),
Visa USA (Lisandro Duque, Cuba-Colombia 1986),
Malabrigo (Alberto Durant, Cuba-Peru 1986),
El socio de Dios (Federico García, Cuba-Peru, 1986),
Mujeres de la frontera (Iván Argüello, Cuba-Nicarágua 1986).

Depois da fundação da Escola Internacional de Cinema de San Antonio de los Baños, as co-produções ganham maior diversidade:

Gallego (Manuel Octavio Gómez, Cuba-Espanha 1987),
Técnicas de duelo (Sergio Cabrera, Cuba-Colombia 1987),
Hoy como ayer (Constante Diego e Sergio Véjar, Cuba-México 1987),
Cubagua (Michael New, Cuba-Venezuela 1987),
Tesoro (Diego de la Texera, Cuba-Venezuela-Panamá-Puerto Rico 1987),
Desebagato (Kalifa E. D. Sanon, Cuba-Burkina Faso 1987),
Brascuba (Santiago Álvarez e Orlando Senna, Cuba-Brasil 1987),
Lima 451 (Rafael Zalvidea, Cuba-Peru 1987),
Yo soy de donde hay un río (Eduardo Toral, Cuba-Espanha 1987),
El verano de la señora Forbes (Jaime Humberto Hermsillo, Cuba-México 1988),
Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, Cuba-Espanha 1988),
El mestizo José Ramón Vargas (Mario Handler, Cuba-Venezuela 1988),
El espectro de la guerra (Ramiro Lacayo, Cuba-Nicarágua 1988),
La otra mirada (Sergio Drove, Cuba-Espanha 1988),
Barroco (Paul Leduc, Cuba-México-Espanha 1989).

Os estudantes de San Antonio de los Baños estimulam projetos latino-americanos, mas a implosão da União Soviética precipita a crise do modelo econômico cubano e a falência do ICAIC, que passa a depender de financiamento externo. Na véspera do quinto centenário do descobrimento das Américas (1992), a Espanha tinha passado a ser um parceiro estratégico para a produção do ICAIC, capaz de viabilizar *Fresa y chocolate* (Cuba-México-Espanha 1994) e *Guantanamera* (Cuba-Espanha-Alemanha 1995), os últimos filmes de Gutiérrez Alea, co-dirigidos por Juan Carlos Tabío.

Voltando a Glauber Rocha, o cineasta baiano fala novamente em *América nuestra* numa carta de 1. de agosto de 1967 (Guevara 2002: 59). Ele quer filmar no Peru, Chile, Argentina e Uruguai. A co-produção desta vez é com Walter Achugar, produtor e distribuidor uruguaio, amigo dos cubanos. O ICAIC faria a pos-produção. Dia 7 de outubro, Alfredo Guevara responde que «a idéia da co-produção nos interessa em principio» (Guevara 2002: 68). Dia 13 de dezembro (Guevara 2002: 73-74), o diretor do ICAIC explica que «me interessa conhecer o tratamento», ou seja o roteiro. Mesmo que o apoio do ICAIC «não dependa dessa premissa», frisa ele.

Glauber acaba de apresentar *Terra em transe* em Cannes com sucesso. A empatia com a América hispânica tinha contaminado *Terra em transe*, filme que não é apenas barroco, mas sincrético. No Eldorado de Porfirio Díaz a História recente do Brasil remete ao passado comum da colonização ibérica. Mas a co-produção que resultará disso é *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, produzido por Claude-Antoine, que ficará mais conhecido internacionalmente pelo título francês, *Antonio das Mortes*.

Depois de varios outros filmes, um deles na África, outro na Espanha, sempre graças a esquemas europeus, Glauber vai finalmente para Cuba, em fins de 1971 e permanece lá durante o ano 1972. *América nuestra* não decola nem assim. Glauber trabalha num projeto de Marcos Medeiros, *História do Brasil* (Brasil-Itália 1974) que a correspondência deixa bem claro que não substitui, nem lhe interessa mais do que o velho sonho de filmar *América nuestra*. «O projeto de Marcos Medeiros é importante e merece do ICAIC o maior interesse, mas deve ser

considerado um projeto independente do meu», escrevia ele dia 9 de setembro de 1971 (Guevara 2002: 119).

Não há uma explicação nas cartas ao impasse de *América nuestra*. Alfredo Guevara reclama da falta de notícias: «espero que entendas que desse modo não podemos planejar nada com certeza. O ICAIC organiza sua produção com certa flexibilidade, mas precisa no mínimo saber o que lhe espera. Isso supõe definições e elas não são possíveis sem diálogo», escreve o diretor do ICAIC dia 9 de setembro de 1971 (Guevara 2002: 115).

Em 1967, Alfredo Guevara pedia para ler o roteiro. Em Cuba, dia 9 de março de 1972, Glauber considera que «o ICAIC nos conduz a uma radicalização que vira pelo avesso a idéia de um roteiro profissional, em troca de uma conversa política que nos permita uma integração socialista e não uma prática marginal, que seria intelectualismo burguês» (Guevara 2002: 206). Glauber pretende substituir o roteiro por uma conversa, enquanto Alfredo Guevara reclama da falta de diálogo. O mal-entendido envolve o próprio sentido das palavras.

Depois de sair de Cuba, Glauber tentou levantar produção no México. Na época, o diretor de cinematografia era Rodolfo Echeverría, líder sindical dos atores mexicanos com o nome artístico de Rodolfo Landa. Ele era o irmão do presidente Luis Echeverría, Ministro do Interior em 1968, quando os estudantes foram massacrados na praça de Tlatelolco. O cinema mexicano dependia inteiramente do Estado, mas uma parte da esquerda sempre se deu bem com o poder no México. Desta vez, Glauber fala abertamente em «fracasso». «No México não houve diálogo», escreve a Alfredo Guevara dia 31 de novembro de 1975 (Guevara 2002: 125). A mesma reclamação do diretor do ICAIC em relação ao Glauber.

Numa carta telegráfica ao produtor Claude-Antoine, escrita no México dia 30 de janeiro de 1975, Glauber informa: «Argumento proibido. Nada a fazer com Rodolfo», ou seja Rodolfo Echeverría (Rocha 1997: 509). A censura prévia dos roteiros era uma das características do regime mexicano. A conclusão de Glauber é significativa: «Montar um esquema parecido com *O leão de sete cabeças*: Europa — Terceiro Mundo» (com uma seta entre ambos). A mesma carta contém uma apreciação

divertida sobre o manda-chuva do cinema mexicano: Rodolfo Echeverria «é uma espécie de Jarbas Barbosa + Ricardo Cravo Alvim!!!», ou seja um dublê de produtor e funcionário público.

Noutra carta a Claude-Antoine, escrita em fevereiro de 1975, Glauber é menos elíptico (Rocha 1997: 516):

Estava no México, mas Echeverria [Rodolfo Echeverria e não o cineasta Nicolás Echevarria conforme diz a nota de rodapé] é muito burocrático e paternalista. Eu vejo meu trabalho claro. O filme se ele produz é para ter o controle artístico e comercial. Gosto dele, é simpático, mas não quero. É duro, muito duro, mas devo insistir para continuar meu trabalho. Há muitos aspectos do meu trabalho que são perigosos. Estou certo que irei fazer um grande filme, já fiz, sem problema, mas é preciso ser livre.

Depois de escrever que perdeu «tres anos de minha vida com *História do Brasil* para satisfazer necessidades políticas», Glauber passa a falar sobre Alfredo Guevara, mas essa parte da carta foi substituída por tres pontinhos (...). Não sei quem é responsável pelo corte. Em todo caso, o cineasta associa os nomes de Rodolfo Echeverria e Alfredo Guevara ao falar sobre o fracasso de *América nuestra*.

Numa carta a Celso Amorim, escrita durante o carnaval de 1980, Glauber afirma que o roteiro «no México foi proibido pela Censura» em 1975. Mas agrega que o projeto foi recusado também por varios produtores europeus e norteamericanos, pela Mosfilm soviética, pelo presidente socialista chileno Salvador Allende e pelo ICAIC (Rocha 1997: 664).

Voltando ao caso de Cuba: o cineasta brasileiro, entusiasmado pela Revolução cubana, queria visitar a ilha desde o início da década de sessenta, quando começa a trocar figurinhas com o ICAIC. Acaba indo a Cuba no pior momento da cultura cubana, durante o chamado «quinquenio gris» (o quinquênio cinza), que na verdade foi uma década negra. Apesar das suas críticas ao Partido Comunista Brasileiro, Glauber respeita a linha do Partidão cubano, em plena guinada pro-soviética. «Li o discurso de Fidel no *Granma*, onde se refere ao caso Padilla. Tem razão», escreve ele a Alfredo Guevara em maio de 1971 (Guevara 2002: 104). De tanto criticar os intelectuais «colonizados» influenciados pela Europa, Glauber não era capaz de perceber o que era uma auto-crítica à moda estalinista, como aquela imposta ao poeta Heberto Padilla.

No texto escrito para defender seu projeto no ICAIC, dia 9 de março de 1972, Glauber menciona a existência de uma «repressão aos intelectuais» em Cuba. Acredita que a solução passa pela «luta ideológica» e a «militância conseqüente» (Guevara 2002: 207). Percebe que há «um bloqueio cultural baseado em desconfiança e insegurança, o que gera um clima de conversas de corredor, de opiniões que circulam em segredo, de queixas recíprocas e desânimo geral». Mas pensa que tudo se resolve com «reuniões para desafogar as idéias e os sentimentos reprimidos, o que acabaria com as tensões» (Guevara 2002: 205).

Não entende o que está acontecendo no ICAIC, submetido aos rigores do primeiro Congreso Nacional de Educación e Cultura (1971). Agora, «a arte é uma arma da Revolução, um instrumento contra a penetração do enemigo». Até mesmo sua lucidez crítica em relação aos filmes entrou em colapso. Numa carta de setembro de 1973, elogia o «excelente novo filme cubano» *El hombre de Maisinicu* de Manuel Pérez (Cuba 1973), «modelo do neo-realismo socialista tropical», e malha o filme mais pessoal de Humberto Solás, *Un día de noviembre* (Cuba 1972), proibido durante oito anos (Guevara 2002: 122-123).

Filmes de Sara Gómez também foram proibidos e apagados das filmografias oficiais durante 25 anos. *Mi aporte* (Cuba 1972) de Sara Gómez foi proibido por ordem de Vilma Espín, a esposa de Raúl Castro, que pretendia monopolizar o discurso feminino na Federação das Mulheres Cubanas, uma das entidades burocráticas criadas para enquadrar a população. Alberto Roldán, de quem Glauber apreciou *Colina Lenin* (Cuba 1962), já tinha partido para o exílio, como muitos outros. Depois de *Memorias del subdesarrollo* (Cuba 1968), o ritmo de trabalho de Tomás Gutiérrez Alea diminuiu ostensivamente. As divergências de «Titón» com Alfredo Guevara aparecem documentadas pela primeira vez na correspondência editada por sua viúva Mirtha Ibarra (Ibarra 2007).

Aliás, na edição da correspondência com Alfredo Guevara, a carta de Glauber de setembro de 1973 foi amputada de várias linhas com apreciações sobre *Memorias del subdesarrollo* («o melhor filme cubano») e Santiago Álvarez (seus filmes «agitam mas não informam: a ideologia, sendo repetitiva, diminui o

interesse dos filmes»). A parte cortada contém também referências críticas à política cultural da União Soviética e da China comunista, conforme podemos ler na edição brasileira (Rocha 1997: 465-466).

Mesmo que Glauber queira participar da revolução e partir para a luta armada, seu comportamento está na contramão da repressão que impera nos meios intelectuais. Nessa época, artistas e intelectuais cubanos são submetidos à «parametración» ou «parametrage», avaliados inclusive na sua intimidade. Por consumir drogas como Glauber, o cineasta Nicolás Guillén Landrián foi internado num hospício. O mal-entendido virou desencontro.

Confluência

Na América Latina, os filmes de Glauber Rocha desapareceram das telas durante muitos anos, mesmo naqueles países onde foram exibidos. No entanto, sua palavra e seus textos circularam em outras áreas. Glauber era sem dúvida um dos polos da discussão sobre cinema durante os anos de efervescência, a virada da década de sessenta pra setenta:

- Glauber Rocha: *Revisión crítica del cine brasileño*. La Habana: ICAIC, 1965.
- Cine Cubano nº 5, 1965, Félix de Athayde: *Dios y el diablo en la tierra del sol: una película nacional popular*.
- Hablemos de Cine nº 35, maio-junho 1967, *Diálogo con el Cinema Novo. Glauber Rocha*.
- Hablemos de Cine nº 47, maio-junho 1969, *Lucha y destino de un cine personal, Glauber Rocha y Tierra en trance, El Cinema Novo y la aventura de la creación, Quién hace presiones en Cannes, Ud gusta de Jean-Luc Godard?*.
- Hablemos de Cine nº 50-51, novembro-dezembro 1969, *O Bravo Guerreiro*.
- Hablemos de Cine nº 53, maio-junho 1970, *De la sequedad a las palmeras*.
- Clarín, 5 de maio de 1971, entrevista.
- Granma, 3 noviembre 1971, Daniel Díaz Torres: *El León de Siete Cabezas, una conversación con Glauber Rocha*.
- Cine y Liberación, 1971, *Entrevista*.

- Cine Cubano n° 71-72, 1971, Glauber Rocha: *El león tiene siete cabezas*.
- Cine Cubano n° 73-74-75, 1972, Glauber Rocha: *Somos los heraldos de la Revolución*.
- Clarín, 29 de setembro de 1972, entrevista.
- Cine Cubano n° 86-87-88, 1973, *História do Brasil*.
- Hablemos de Cine n° 69, 1977-1978, *Luz, magia, acción*.
- Isaac León Frías: *Los años de la conmoción: 1967-1973. Entrevistas con realizadores sudamericanos*. México, D.F.: UNAM, 1979.

No entanto, quase todas as referências estrangeiras da bibliografia de Raquel Gerber (Gerber 1982) são européias. Há mais referências dos Estados Unidos do que da América Latina.

A falta de distribuição e exibição comercial não impediu os filmes de Glauber Rocha de serem conhecidos por cineastas latino-americanos que puderam assistir à sua projeção em festivais ou outros eventos.

Talvez exista uma confluência de idéias entre o frustrado projeto *América nuestra* e alguns filmes que tentaram mostrar a diversidade social e cultural da América Latina. Penso no filme de Fernando E. Solanas, *El viaje* (Argentina-México-Espanha-França-Grã Bretanha 1992), que coincidiu com o quinto centenário do descobrimento das Américas. Penso também no *Diários de motocicleta* (Brasil-Argentina-França-Chile-Peru-Grã Bretanha-EUA-Alemanha 2004) de Walter Salles. Dois *road movies* em cima do personagem de um jovem à procura da maturidade. Dois romances de aprendizagem ou romances de formação, dois *Bildungsromane*.

Duvido muito que Glauber tivesse em vista algo parecido, mas assim mesmo a inspiração latino-americana, continental, é tão excepcional que merece ser sublinhada. Tanto Solanas, contemporâneo de Glauber, quanto Walter Salles, mais moço, estabeleceram e até certo ponto mantêm um diálogo com o Cinema Novo e com o diretor de *Terra em transe*.

No caso de Solanas, acredito que esse diálogo começou logo depois de *La hora de los hornos* (Argentina 1968), apesar da concorrência entre argentinos e brasileiros nos festivais europeus. Sua primeira ficção, *Los hijos de Fierro* (Argentina 1972), tem afinidades com *Deus e o diabo na terra do sol*. Em

que sentido? A relação de Solanas com o poema *Martín Fierro* de José Hernández pode ser comparada à relação de Glauber com *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Aliás, o *Martín Fierro* é citado pelo poeta de *Terra em transe*. Esse diálogo entre a literatura como documento ou ponto de partida e a imaginação cinematográfica, entre passado e presente, entre realidade e alegoria, está na contramão do realismo clássico, de origem italiana ou hollywoodiana.

Walter Salles, Luiz Fernando Carvalho e alguns cineastas da sua geração mantêm o diálogo com o Cinema Novo, enquanto outros, mais jovens, preferem se afirmar em oposição à década de sessenta. Não é uma novidade, o cinema marginal de fim da década de sessenta, o pessoal do «udigrudi», aqueles «bandidos da luz vermelha», já tinham «matado o pai e a família para depois ir ao cinema». Hoje, o curioso é que são justamente cineastas brasileiros mais sensibilizados com os problemas sociais os que rejeitam a posição militante do Cinema Novo. A polêmica mostra que as idéias de Glauber continuam presentes, mesmo que elas sejam contestadas.

Outras afinidades eventuais entre o Cinema Novo e filmes latino-americanos podem ser mencionadas. Falou-se em tropicalismo a respeito de fitas como *Una pelea cubana contra los demonios* de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba 1971) ou *Los días del agua* de Manuel Octavio Gómez (Cuba 1971). Mas é difícil saber se a eventual influência tropicalista resulta da visão de *Terra em transe* ou de *Macunaíma* (Brasil 1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Faz diferença? Acho que não faz muita.

De qualquer jeito, voltamos a bater na mesma tecla. A eventual influência está baseada em casos isolados. Esses exemplos não contradizem nossa hipótese de que a obra glauberiana teve maior impacto e obteve apoio decisivo na Europa e não na América Latina.

Talvez fosse possível encontrar na América Latina mais sequelas de *La hora de los hornos* e dos filmes de agitação e propaganda de Santiago Álvarez do que do Glauber. Certos textos e manifestos passaram a idéia de que era mais importante o documentário militante do que o cinema de ficção, de Glauber ou de quem fosse.

Em termos de apoio ao projeto *América nuestra*, podemos dizer que a Revolução Cubana e a Revolução Mexicana deram as costas para o Glauber. Ou pelos menos, os regimes autoritários que nasceram dessas duas revoluções. Em compensação, voltando ao «berço esplêndido», Glauber obteve finalmente o apoio necessário na Embrafilme, organismo surgido do diálogo, da negociação e da convergência entre o autoritarismo militar e os cineastas brasileiros. Produzido pela Embrafilme, *A idade da terra* (Brasil 1980), como *Terra em transe*, tem reminiscências de *América nuestra*.

Minha melancólica conclusão é de que Glauber Rocha passou a ser uma figura consagrada na América Latina só mesmo depois de morto. Numa das suas últimas cartas, dirigida a Celso Amorim em 29 de agosto de 1979, ele admite que os países da América Latina (à exceção de Cuba) nunca compararam seus filmes, «que foram basicamente explorados na Europa Capitalista em cinemas de Arte e TV» (Rocha 1997: 648). No leito de morte, em Sintra, numa carta a Celso Amorim, 8 de junho de 1981, percebe que sua obra «é famosa, mas não conhecida» (Rocha 1997: 694).

Depois de morto, virou programa de cinematecas, objeto museográfico e assunto para colóquios acadêmicos, isto é peça de museu. Parafraseando Marcel Duchamp, não é a *América nuestra* e sim a «América Nua descendo as escadarias do palácio dos festivais, despida pelos próprios cineastas». No lugar da ruptura e da revolução, Glauber alimentou nossa incipiente tradição.

Bibliografia

- Douglas, Maria Eulalia (1996): *La tienda negra*, Havana: La Cinemateca de Cuba.
- Gerber, Raquel (1982): *O cinema brasileiro e o processo político cultural (de 1950 a 1978)*, Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Guevara, Alfredo (2002): *Un sueño compartido*, Madrid: Iberautor; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Ibarra, Mirtha (2007): *Tomás Gutiérrez Alea: Volver sobre mis pasos*, Ediciones Autor: Madrid.
- Rocha, Glauber (1965): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.

Rocha, Glauber (1997): *Cartas ao mundo*. Organização e introdução de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.

Rocha, Glauber (2004): «Eztetyka do sonho», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 248-251.

Ivana Bentes

Glauber Rocha para além do Cinema Novo: a deriva pós-nacional

As questões que animavam o Cinema Novo Brasileiro e todos os chamados «cinemas nacionais» nos anos 60 eram uma só: é possível criar cinemas-nacionais com uma linguagem própria?

Como os cinemas nacionais poderiam ter um papel político e cultural forte, influente, que neutralizasse ou rivalizasse principalmente com o cinema norte-americano hollywoodiano? Mais do que isso, como o cinema brasileiro poderia não apenas resistir, no sentido de contrapor, mais re-existir, se reinventar, criar um cinema realmente «novo», ou com uma dobra de singularidade no cenário internacional?

Bem, essas questões são muito atuais e não são questões apenas do Brasil. Nós poderíamos nos perguntar hoje, o que é um cinema político original? É possível falar ainda de «cinemas nacionais» ou seria mais produtivo abandonar a questão nacional e pensar um cinema singular, transnacional, na deriva dos fluxos e dinâmicas globalizantes?

São algumas questões que foram esboçadas e pensadas no contexto dos anos 60 e 70, questões para colocarmos ainda hoje, no contexto da globalização e das teorias pós-colonialistas, quando a idéia de «político» também se renova, com as novas formas de fazer política. Num contexto em que as idéias, os conceitos, a onda «terceiro-mundista», as idéias de Revolução política, o nacionalismo, tudo isso mudou de sentido, mas ao mesmo tempo assistimos um devir-Brasil ou devir periférico do mundo, com a emergência de periferias globais (Bentes 1999a: 355).

Hoje, voltando á política pela estética perguntaríamos então: o que havia de profundamente novo, vivo, «inatural», extemporâneo, que sobrevive ao tempo nas questões propostas pelo cinema e pensamento de Glauber Rocha e do Cinema Novo brasileiro dos anos 60 e 70?

Vamos apontar aqui alguns pontos tomando a obra de Glauber Rocha (textos e filmes) como referência.

A primeira questão que nos interessa é a proposta de pensar o cinema na afirmação de uma diferença cultural e como lugar de construção de uma nova mitologia nacional/universal.

Glauber pôde trabalhar, fazer cinema, num momento, anos 60 e 70, em que o próprio cinema se queria mítico, gênese da revolução social/estética e de uma série de transformações.

O cinema dos anos 60 e 70 na América Latina e no Brasil foi um lugar privilegiado de construção e desconstrução das novas mitologias e da afirmação de uma diferença cultural.

A idéia de que o Brasil e a América Latina fazem partes de uma civilização nova que não tem sobre os ombros o peso de dois mil anos de cultura e civilização, é uma idéia que alimenta todo uma série de movimentos culturais no Brasil. Desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e do *Manifesto Antropófago* (Oswald de Andrade, 1928) até movimentos contemporâneos como o Mangue Beat musical ou a explosão da produção cultural vinda das periferias.

Os filmes do Cinema Novo apontavam para uma dupla questão: a proposta de mostrar um Brasil ignorado, o sertão (região nordestina muito seca e pobre, com uma cultura popular muito rica), a favela (outra região urbana da pobreza, mas também berço do samba e de uma forte cultura popular), e o próprio território urbano.

Mas para isso, principalmente com Glauber Rocha, o Cinema Novo vai beber no modernismo cinematográfico presente em movimentos como o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema de Eisenstein e o cinema político latino-americano.

Na sua primeira fase, o Cinema Novo vai revelar imagens desconhecidas de um Brasil rural. Pode-se dizer que filmes como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brasil 1964) inventaram uma estética do sertão como mitologia. Sertão/Mundo.

Estética da crueza, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, através do uso radical de luz natural ou da luz estourada na fotografia, explorando contrastes, e, principalmente, no cinema de Glauber, um uso radical da câmera na mão. Quando o Cinema Novo se debruçou sobre

esses territórios e personagens brasileiros ligados ao sertão e a favela havia uma preocupação. A estética cinemanovista tinha como objetivo evitar a folclorização e glamourização da miséria, que colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta?

Essa questão vai ser tratada num texto-chave para entender o pensamento de Glauber: o manifesto *Eztetyka da fome* (Rocha 2004a). Um texto seminal e radical.

Nesse texto, escrito por Glauber em 1965 para ser apresentado num encontro na Itália, em Gênova, ele fazia uma torção radical. Abandonava o discurso político-sociológico corrente nas décadas de 60 e 70 de denúncia e vitimização diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas. Buscando reverter «forças autodestrutivas máximas» (Rocha 2004b: 250) num impulso criador, mítico e onírico.

Temos em Glauber um dos mais belos esforços de pensamento e de intervenção política do cinema moderno brasileiro. Em *Eztetyka da fome*, Glauber tematizava com urgência e virulência, com raiva até, sobre o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo (Rocha 2004a: 64). Analisava a «linguagem de lágrimas e mudo sofrimento» (Rocha 2004a: 64) do humanismo, um discurso político e uma estética segundo ele incapaz de expressar a brutalidade da pobreza. Transformando a fome em «folclore» e choro conformado.

Trata-se de um texto corajoso ao investir contra certo humanismo piedoso, contra as imagens clichês da miséria que até hoje alimentam o circuito da informação internacional. Glauber coloca uma questão que, a meu ver, não foi superada ou resolvida nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional. Uma questão ética-estética que está diretamente relacionada ao tema dos sertões e das favelas, ontem e hoje (Bentes 1999b).

A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?

A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos

territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador «compreender» e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (Bentes 2003).

É isso que faz Glauber em *Deus e o diabo na terra do sol, Terra em transe* (Brasil 1967), ou em *A idade da terra* (Brasil 1980). Em todos os seus filmes. Afastando-se do realismo crítico, da narrativa clássica e instaurando uma espécie de «apocalipse estético» (Bentes 2001) capaz de tirar o espectador de sua imobilidade. Estratégica filmica e política registrada na passagem do texto *Eztetyka da fome*, de 1965, ao texto *Eztetyka do sonho*, 1971. Partindo de uma situação de miséria e dor e transformando essa experiência em algo positivo.

Em Glauber a dimensão do mito é investida de um poder transformador. Religiosidade e misticismo ganham um caráter de resistência cultural e de afirmação de uma espécie de identidade multicultural. Aposta no sincretismo (mistura simbologias vindas das diversas religiões e culturas), investe nos mitos populares brasileiros para falar de temas atuais. Os mitos em Glauber são investidos de um poder transformador.

Ele se apropria dos mitos da cultura popular brasileira, de personagens vindos até do western norte-americano, se apropria dos mitos vindos do cinema dominante para criar uma mitologia nova. Pós-nacional.

Uma História universal do capitalismo?

O cinema de Glauber a partir dos anos 70 tem duas características importantes. A primeira é uma abertura do artista para o mundo, com uma ênfase em projetos «nacionais-universais», nos quais o que está em questão não é apenas o Brasil ou a América Latina, mas a relação entre diferentes civilizações, entre Ocidente e Oriente, ou ainda, uma História universal do capitalismo que viria complementar o projeto *América Nuestra*, filme nunca realizado e que deveria ser a síntese da experiência latino-americana em séculos de lutas anti-coloniais.

Delírio mítico-histórico de grandes ambições que marca tanto o projeto *América Nuestra*, quanto *A Idade da terra* e *O nascimento dos deuses*, este último, um filme de seis horas dividido

em duas partes, *Ciro, Lua do Oriente e Alexandre, Sol do Ocidente*.

Desses projetos, só *A idade da terra* seria filmado, Glauber parte para um cinema de dimensões épicas (cenas de batalhas, saques, legião de soldados, centenas de figurantes entre tendas e desertos), mas de tal forma que sua interpretação mítico-política da História, crie novas significações. Glauber parece querer provocar um apocalipse estético de onde surgiria uma novidade política radical.

No roteiro de *O nascimento dos deuses*, publicado na Itália em 1981, pela RAI, Glauber passa do Irã e Pérsia à Grécia mítica, num afresco monumental em que figuras históricas, como *Ciro da Pérsia* e *Alexandre da Macedônia*, Homero, Xenofonte, contracenam com deuses e profetas: Zoroastro, Urano, Gea, Afrodite, os Titãs, Zeus.

Na carta para o produtor Zelito Viana, de 1974, Glauber detalha o projeto de *O nascimento dos deuses*, indicando suas fontes históricas: a *Ciropédia*, de Xenofonte, e *Anabasis Alexandri*, de Arriano, mas frisando que «a interpretação é de Engels e Antônio das Mortes» (Rocha 1997a: 475). Nesta carta, Glauber fala com humor que o filme teria que reunir as qualidades de D. W. Griffith de *Intolerância* (*Intolerance*, EUA 1916), de David Lean de *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, Grã-Bretanha 1962), de Sergei Eisenstein de *Ivan, o Terrível I e II* (*Ivan Groznyy I/II*, URSS 1944/1958), mais as qualidades épico-monumentais de John Ford e Cecil B. de Mille.

Trata-se de uma nova fase. Glauber decola do transe brasileiro, que marcou todo seu cinema, mas especialmente o período de *Barravento* (Brasil 1961) ao *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969), encena o funeral das ditaduras latino-americanas em *Cabezas cortadas* (Espanha-Brasil 1970), celebra as lutas anti-colonialistas em *Der leone have sept cabeças* (Brasil-Itália-França 1970), para chegar a uma História universal, do *Nascimento dos deuses* a *A idade da terra* (Rocha 1997a: 475):

viajo à ancestralidade mais ou menos seguro dos resultados porque o que me interessa é desmistificar mitologias greco-orientais, mostrar que por baixo de Olympos e Templos reinava o patriarcalismo escravocrata, primeiras solidificações do capitalismo.

A carta para Zelito Viana também é importante porque traça um mapa minucioso da vida de Glauber no exílio, entre 1973 e 1974 (Rocha 1997a: 474-475):

Andei pelo Peru, Argentina, sobrevoei o belorizonte chileno que já tinha sacado em 71, aprendi um pouco de política latino-americana com Darcy [Ribeiro] e outros conhecimentos, entrei pela Colômbia, saí em Cartagena «criajando» na Semana Santa pra ir ver o túmulo de Bolívar em Barranquilla, terra onde Gabo [Gabriel García Márquez] escreveu *Macondo*. Passei dois dias no Panamá, cheguei a New Yorque onde tive um concerto privado com João Gilberto, revi [Paulo] Francis, cheguei a Paris, montei um quarto studio com Tereza no estilo *Último Tango* e escrevi o roteiro de *A Idade da Terra*.

De Roma, Glauber iria para o Egito, procurando as locações para *O nascimento dos deuses*, que nunca foi filmado: «A língua materialista penetra como ácido nas estruturas», escreve Glauber explicando para Zelito Viana, que não teria dificuldades em interpretar a História da antiguidade apesar de não saber «nada da Grécia nem da Pérsia, mas como estudei a fundo a História do Brasil pelo método materialista dialético estrutural psico-linguístico, tiro de letra em 2 meses» (Rocha 1997a: 479).

É da mesma época o projeto de Glauber de filmar *O Capital* com Orson Welles no papel de Karl Marx e Dirk Bogarde no papel de Engels. Seu fascínio pela História funde-se a um fascínio pela teoria, porém não uma teoria qualquer, mas o materialismo dialético, uma teoria que «avançasse por contradições» e pudesse dar conta da História das civilizações. Saindo da órbita do cinema, Glauber pretende chegar a um entendimento estrutural das civilizações.

Mito e História carnavalizados

O cinema de Glauber é assombrado pela História e pelos mitos fundadores/instauradores do que seria uma civilização pan-americana, luso-afro-tropical, multicultural. Glauber sempre construiu, mesmo na aldeia de *Barravento*, ou no seu *Pátio* (Brasil 1959) e *Cruz na praça* (Brasil 1959) dos primeiros filmes, um discurso nacional-universal: a Trilogia da Terra (a *Deus e o diabo na terra do sol*, a *Terra em transe*, a *A idade da*

terra) pensada como um fluxo que contém todas as virtualidades da História.

Só desta perspectiva, inseridos no grande fluxo universal, vislumbramos nossa singularidade e potência. Glauber valoriza a mitologia como discurso sobre o presente e também como lugar de construção de novas mitologias nacionais-universais.

A utilização de narrativas míticas e religiosas no seu cinema surge num contexto histórico, os anos 60 e 70, em que prevalece a leitura marxista de desqualificação do mítico e do religioso, vistos como discursos de mistificação e «alienação».

Glauber concilia as duas vertentes, num discurso de crítica e apropriação do mito, que cria um materialismo-místico (Bentes 1999c). Essa positivação do místico na obra de Glauber passa pela «apropriação» da figura mítica do Cristo e a transposição e recriação de mitos cristãos e pagãos pela cultura popular contemporânea, rural e urbana, de tal forma que esses mitos funcionam não como discurso de apaziguamento, mas como modelos de ação e transformação sobre o presente: Trata-se, nos dois casos, de, através do cinema, abrir-se para o discurso do outro: para a alteridade, o estranho, o irracional, o inconsciente na elaboração de uma espécie de «misticismo de esquerda» (Bentes 2005), capaz de dar conta, ao mesmo tempo, das determinações económicas e metafísicas, como nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Di Cavalcanti* (Brasil 1977) e *A idade da terra*.

Proposta estética, mística e política radicalizada em um filme como *A idade da terra*, que esquizofreniza o discurso do amor cristão e o transforma em amor trágico, *amor fati*, amor de libertação proferido por uma pluralidade de Cristos: o Cristo Índio, Cristo Militar, Cristo Negro, o Cristo Guerrilheiro.

Neste filme, a relação entre romantismo, messianismo e marxismo, presente na obra de Glauber, torna-se explícita, sendo que a idéia de apocalipse e redenção produz-se de forma cinematográfica. O místico surge como prolongamento do político (Rocha 1997b: 411-412):

As velhas interpretações económicas, sociológicas e antropológicas pouco valem diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe. *Macunaíma*, com o sentimento da verdade sem pudor, tenta responder um pequeno capítulo deste misterioso

questionário. *Antônio das Mortes*, por todos os Santos e Orixás, amém! — tenta responder outro capítulo, porque precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX.

Na construção de uma «nova mitologia» Glauber se apropria de mitos fundadores de diferentes origens, na tentativa de instaurar e reinventar o discurso histórico sobre nós mesmos. No seu cinema mito e História, misticismo e política não se opõem, mas se completam.

Daí seu interesse pelas estruturas do western americano transpostas para a realidade do cangaço nordestino ou pela cultura oral nordestina (o cordel, as lendas, a poética), capaz de sintetizar uma herança cultural vinda da Grécia Antiga ou da África contemporânea.

Glauber constitui assim um discurso de instauração de um pensamento latino-americano a partir de uma torção e apropriação de velhos e novos mitos da cultura num movimento de des-construção e re-construção de noções como «nação», ou «identidade nacional». O artista funciona aqui como agente criador, que produz novas mitologias e enunciados coletivos capazes de elevar a miséria, a violência e a dor à uma estranha positividade.

Em nossa análise da *mise-en-scène* de *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, dissemos que Glauber constroi um presépio sincrético (Bentes 1998), com tipos sociais movimentando-se em cenários carregados de signos. Destacamos o caráter teatral, a idéia de encenação explorada em todos os níveis, onde os personagens surgem como ícones vivos, com figurinos supercaracterizados, numa combinação de simbologias. Em *A idade da terra*, esses procedimentos são levados a um cúmulo, limite ou «abertura». Como sublinha Jean-Claude Bernardet, na análise do espaço e da *mise-en-scène* do filme. Para ele (Bernardet 1981: 62):

o espaço e a luz são os personagens principais, a eles a ação está subordinada. [...] E esse espaço absorve o tempo. Não há desenrolar em *A Idade da Terra*. As alegorias são essenciais. Há o tempo da projeção. Mas o tempo histórico está coagulado. Por isso se pode passar à vontade de uma figura alegórica à outra, e voltar à anterior, nada precede ou sucede nada.

O tempo aqui é subordinado ao espaço, às repetições de cenas, frases, situações, criando uma experiência de angústia e retorno infernal do mesmo que caminha, ao final, para uma libertação messiânica pelo amor ao mundo, *amor fati*, amor ao destino, no qual o pai e ditador tirânico (Brahms, o ator Maurício do Valle que na filmografia de Glauber foi Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, rebelde primitivo e em *A idade da terra* besta do imperialismo) pede, deseja sua própria morte, pede ao filho que o mate. A experiência de inferno do mesmo e a libertação é dada menos por tais conteúdos do que pela força plástica das imagens:

Tarcísio Meira, o Cristo Militar, repetindo à náusea, diante da baía da Guanabara poluída e bela, que «Esta é a cloaca do universo» e que «as nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos». A cena, monólogo, é repetida mudando-se apenas a inflexão dos atores e o ângulo da câmera, ou as sequências no carnaval do Rio de Janeiro, onde, o Cristo Militar brada, em *takes* repetidos, que «mesmo quando exerço a violência estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos».

As cenas chocam e envolvem o espectador menos pelo seu conteúdo ou discurso, mas, como sublinha Bernardet, pelas repetições e pelo contraste plástico dentro dos planos e entre blocos do filme: a passagem de cores quentes que marcam todo o início do filme e o carnaval, azul, branco, prateado «cortado por planos rápidos que jogam com vermelho metálico do cortejo carnavalesco» carioca (Bernardet 1981: 62).

O sentimento de «opressão» ou «amorosidade» difusa e libertação surge do contraste da luz quente e direcionada nos interiores ou a luz natural, das cidades, do mar, dos descampados. O espaço se fecha em quartos enevoados ou se abre em amplos horizontes: o mar da Bahia, a paisagem carioca, os planaltos ensolarados de Brasília.

Essa apoteose do espaço, em que mesmo a perspectiva é negada «não há relação de perspectiva entre fundo e figura» (Bernardet 1981: 62), esse predomínio absoluto do espaço e da luz talvez seja uma concepção da história.

Glauber figura, configura, dá visibilidade nesse filme a toda uma série de forças emergentes no Brasil e no contexto interna-

cional (as comunidades de base da Igreja Católica, a ascensão do operariado como força organizada no ABC de Lula, o discurso das mulheres, dos negros, índios, místicos, «minorias» entrando nas universidades e no espaço político como «novas subjetividades» e novas forças políticas que se tornaram realidade no Brasil pós-ditadura militar, processo que culminou com a eleição de um presidente operário, Luis Inácio Lula da Silva, no Brasil contemporâneo.

Só que esse discurso e figuração surge desordenado, errático, alegórico, cristalizado em tipos, menos por «impossibilidade» teórica ou histórica de figurá-los de outro modo, mas como constelação cinematográfica que capta e imobiliza em um sistema «intuições férteis» que podemos significar e re-significar ao infinito das experiências e leituras.

Na constelação glauberiana, figuração do que chama do seu «Parayzo Material desenraizado» (Rocha, sem data), torna-se explícita a relação romantismo, messianismo, marxismo.

A idade da terra é um filme que mal pode ser descrito ou contado, qualquer leitura parece «fechar» demais todos os caminhos abertos. Partindo do Cristo bíblico, Glauber multiplica e estiliza os sentidos do cristianismo e constroi o que chama de um Terceiro Evangelho em que (Rocha, sem data):

incorpora as características de heróis arquetípicos (em transe) da história do Brasil: Zumbi dos Palmares (Kryzto Negro), o Kryzto Guerrilheiro das lutas armadas e camponesas (Ogum-Lampião), o conquistador português e D. Sebastião (Kryzto Militar) e a figura do nativo (Kryzto Índio).

Como figuras da Redenção, surgem nesse filme, a Rainha das Amazonas, o Cristo Guerrilheiro, o Cristo Índio, o Cristo Negro, forças emergentes no contexto político-social. Temos então um messianismo que reúne o atual-eterno, céu-terra, que enraiza a utopia, que escolhe a terra que será redimida, o Brasil, por essas forças ao mesmo tempo desestabilizadoras e profundamente integradas ao inconsciente nacional.

A idade da terra como filme é um mistério, constelação insuportável ou redentora, que gira em torno de uma frase repetida durante todo o filme: «O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno.»

AFRYKA: teórica e transnacional¹

Glauber sempre apontou, nos seus escritos e cinema, para a possibilidade de constituição desses territórios de integração político-cultural, territórios virtuais, luso-afro-tropical, euro-latino-americano, pan-americano, ou tricontinental, nos moldes do que se propõe hoje no campo da economia (Mercosul, Nafta, Mercado Comum Europeu, etc.).

Base política e estética que perdeu o primado, hoje, para formas econômicas de mútua proteção e alavancamento. Esse capitalismo cultural, pós-nacional volta ser pensado hoje, como saída de conceitos engessados, abandono de um nacionalismo «improdutivo».

Der leone have sept cabeças é um filme-chave desta proposta internacionalista, pan-afro-americana, que apontava, nos anos 60 e 70 a passagem do nacional (de *Barravento* ao *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*) para uma estética desenraizada, multicultural e transnacional. Mixagem de línguas, figurinos, iconografias, uso de atores de diferentes nacionalidades que vai marcar os filmes do exílio (*Der leone have sept cabeças*, *Cabezas cortadas*, *Claro*, Itália 1975).

Der leone have sept cabeças (O leão de sete cabeças) tem no próprio título multilíngue um desejo de romper barreiras (linguísticas, culturais) e fazer um diagnóstico do sistema colonial internacional, cada palavra referindo-se a um dos colonizadores da África: Inglaterra, França, Portugal, Bélgica, Espanha, Itália, Alemanha.

Nessa perspectiva nacional-universal, a África das lutas anti-coloniais, do revolucionário Amílcar Cabral e de um futuro socialismo africano torna-se cenário de um território mítico transnacional capaz de reagir à séculos de espoliação colonial.

A face política e estética do colonialismo é a mesma, daí a proposta africana de Glauber para *Der leone have sept cabeças*: um filme mítico, político e esteticamente radical. Glauber sustentava que da mesma forma que «tudo o que houve na década de 60 foi o abalo europeu e americano provocado pelo despertar do terceiro mundo — Cuba, Lubumba, Che, Brasil, etc» (Rocha

1 Bentes 1998.

1997c: 415), no campo da estética, o Cinema Novo brasileiro poderia significar um avanço no cinema político.

Der leone have sept cabeças é um filme-colagem, montado em blocos de longos planos-sequências onde cada personagem encarna conceitos que desfilam frente a câmera. Glauber define esse filme como «estruturalista» e sem dúvida seus personagens, que se expressam por slogans e monólogos, são esquemas, personagens-panfletos: Zumbi, referência ao líder mítico dos quilombos; Pablo/Che, o revolucionário latino-americano; Xobu, chefe negro, representante da burguesia africana; o Padre cristão-progressista, e os colonizadores da África: Marlene, a Besta imperialista, uma mulher loura e sexy; o Agente Americano, um playboy; o Português malandro (Hugo Carvana) e um Governador alemão fascista.

A esquematização dos personagens se alia a uma radicalização da *mise-en-scène*, formando uma espécie de presépio sincrético, com tipos sociais movimentando-se em cenários carregados de signos. O caráter teatral, a idéia de encenação distanciada de Bertold Brecht, da alternância do épico-didático, é explorada em todos os níveis e ecoa ainda as experiências radicais de Jean-Marie Straub e seus filmes-sequências declamados em tempo real.

Os personagens de Glauber são ícones vivos, com figurinos supercaracterizados, numa combinação de simbologias: folclore luso-afro tropical, simbologia cristã-marxista, batinas, sinos, cruzes e martelo, fardas, trajes, perucas, alegorias e adereços de um carnaval didático (Gatti 1997).

O filme privilegia uma montagem espacial «onde o tempo não existe, somente a ação dramática», diz Glauber (Bentes 1998: 96). Radicalidade da *mise-en-scène* que o diretor iria retomar em *A idade da terra*. Montagem espacial em que a ação dramática se apresenta em tempo real, em blocos combinados de planos-sequências. Espaço mágico e ritualizado, onde o tempo foi abolido em favor da simultaneidade como nas combinações de imagens e motivos da pintura muralista.

Em cada bloco do filme podemos detectar uma ação dramática característica: danças e ritos africanos como afirmação de um poder e diferença cultural; a ação revolucionária silenciosa latino-americana (Pablo), o discurso dos líderes negros politiza-

dos (Zumbi e Samba), e a Fala paródica e histriônica do Padre, dos colonizadores e de seus representantes (Xobu e seus aliados). Teatro teórico que procura «alcançar a síntese dos mitos históricos do Terceiro Mundo por meio do repertório nacional do drama popular».²

Glauber constrói uma África teórica, cenário de um teatro ao ar livre, épico-didático, em que o «drama popular» não é folclore, mas teoria política, ainda na tradição brechtiana. O filme é quase todo rodado em exteriores, campos, grandes espaços, ruas, espaços neutros, longe de qualquer africanidade folclórica. Rituais e danças são politizados e conceitualizados. Glauber usa o «distanciamento» brechtiano para enquadrar e posicionar sua câmera: planos gerais colocam os personagens sob observação crítica.

O «distanciamento» brechtiano dá ao discurso e gestos dos personagens revolucionários (Zumbi, Pablo/Che, Samba) solenidade e potência. Recurso que produz o efeito contrário quando os personagens são os colonizadores. O humor, a ironia, o pastiche, a «folclorização» caracterizam estes últimos: Marlene, a besta imperialista, o Agente Americano, o Português, o Governador Alemão, Xobu. Tipos clichês, louros, arianos, devassos, risíveis, cujo discurso é desqualificado através do distanciamento da câmera e do uso dos figurinos, da música, dos gestos e da carnavalização.

O filme começa com uma sequência inusitada de jogo sexual em que os dois atores louros e sexys, Marlene, de seios de fora, e o Agente Americano, semi-despidos, rolam pelo campo exitados entre beijos e mordidas. Glauber transforma uma cena de sexo num apocalipse filmado com frieza tendo ao fundo cantos populares do Congo e profecias em som *off* sobre uma besta que blasfema contra Deus e ameaça os homens. A sequência, união e voracidade dos poderosos que dominam a África, causa um estranhamento imediato no espectador, erotismo paródico que poderia ser o início de uma pornochanchada dos anos 70.

Em *Der leone have sept cabeças* a aposta numa Revolução Negra passa menos pela desmistificação dos mitos do que pela

2 Declaração de Glauber Rocha à agência italiana Ansa durante o XXI Festival de Veneza, em 1970.

politização dos mitos existentes e sua afirmação enquanto força cultural. O filme oscila entre o cerebral-didático-panfletário, o mítico e o paródico. O discurso didático-racional dos líderes negros como Zumbi tem como contrapartida dramática elementos étnicos africanos, ritos e danças, toda uma gestualidade de mãos e torsos, plumas e tambor, a câmera dinâmica que gira em torno de grupos de africanos. Transe e dança onde se destaca a figura de Zumbi, sujeito do discurso: «Enfrentaremos seus exércitos com as lanças e com a magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo.»

Glauber rejeita a África *national geographic* e cria um território africano conceitual em que os mitos luso-afro-americanos não são o mal a combater, mas os aliados numa luta decisiva e imemorial contra o colonialismo. Suas bestas são conceituais (símbolos petrificados mais do que alegorias vivas): uma loura sexy e devoradora é a encarnação da besta imperialista; um grupo de negros que desce disciplinadamente de uma árvore frondosa é visto como «macacos» numa sequência paródico-trágica em que, depois de uma recepção amistosa os «macacos-africanos» são fuzilados com tranquilidade.

O povo africano é representado simultaneamente como agente da revolução, vítima dos processos de dominação e cúmplice do neocolonialismo. Daí as diferentes posturas de contemplação, ação, panfletagem e subserviência dos personagens.

De *Barravento*, feito na Bahia em 1960, a *Der leone have sept cabeças*, vemos Glauber traçar uma linha de continuidade entre os personagens, como se o Aruan, submisso e místico, e o malandro Firmino, «o negro sobrevivente» de *Barravento* se tornassem Zumbi e Samba, personagens de *Der leone have sept cabeças*, guerreiros negros dispostos a fazer a Revolução sem perder um milímetro da sua africanidade e dos seus mitos.

Ao mesmo tempo, Glauber percebeu ainda nos anos 70 a deriva global, a História universal do capitalismo, as dinâmicas e fluxos globalizantes em que o hiper-local se conecta com o devir-mundo, um pensamento pós-nacional singular e forjado a quente.

Bibliografia

- Bentes, Ivana (1998): «Afryka Teórica», em: *Cinemais*, 12, pp. 93-102.
- Bentes, Ivana (1999a): «Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico», em: Dias, Angêla (org.): *A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 347-355.
- Bentes, Ivana (1999b): «The Sertao and the Favela in Contemporary Brazilian Film», em: Vieira, João Luiz (org.): *Cinema Novo and Beyond*, New York: Museum of Modern Art — MOMA, pp. 113-123.
- Bentes, Ivana (1999c): «Romantismo, Messianismo e Marxismo em Glauber», em: Dias, Angêla (org.): *A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 305-322.
- Bentes, Ivana (2001): «Apocalipsis estetico: Ameryka del hambre, del sueño y del trance», em: Basualdo, Carlos / Zaya, Octavio / Chiliba, Alicia (org.): *Eztetyka del Sueño: Versiones del Sur*, Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, pp. 47-64.
- Bentes, Ivana (2003): «The sertão and the favela in contemporary Brazilian film», em: Nagib, Lúcia (org.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris, pp. 121-137.
- Bentes, Ivana (2005): «Romantisme, Marxisme et Messianisme», em: Bax, Dominique (org.): *Glauber Rocha: anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, Paris: Collection Magic Cinéma, pp. 29-32.
- Bernardet, Jean-Claude (1981): «A Idade da Terra. Um filme em questão», em: *Filme Cultura*, 38/39, pp. 60-63.
- Gatti, José (1997): «Der Glauber have sept cabeças», em: *Cinemais*, 3, pp. 113-132.
- Rocha, Glauber (1997a): «Carta de Glauber Rocha para Zelito Viana de Roma, 6 de janeiro de 1974», em: Bentes, Ivana (org.): *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 474-478.
- Rocha, Glauber (1997b): «Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara Santiago do Chile, maio de 1971», em: Bentes, Ivana (org.): *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 411-412.
- Rocha, Glauber (1997c): «Carta de Glauber para Cacá Diegues. Munique, 1971», em: Bentes, Ivana (org.): *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 412-417.
- Rocha, Glauber (2004a): «Eztetyka da fome 65», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 63-67.

Rocha, Glauber (2004b): «Eztetyka do sonho 71», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 248-251.

Rocha, Glauber (sem data): «Além de Marx, Lênin e Mao», Série Produção Intelectual (inédita). Original no acervo do Tempo Glauber.

Lúcia Nagib

Terra, utopia e mito fundador — de Glauber Rocha a Walter Salles

Esta palestra examina a articulação dos termos terra, utopia e mito fundador em dois momentos de ápice criativo no cinema brasileiro: o Cinema Novo e o Cinema da Retomada. Alguns filmes exemplares são analisados em detalhe, tanto sob o aspecto de seu significado para o movimento de renovação cinematográfica do qual participaram, quanto ao modo como se relacionam entre si por meio de citações e referências destinadas a estabelecer elos históricos. São eles: *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brasil 1964), *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brasil 1967), *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil-Portugal 1995) e, como breve coda, *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil-França 1998).

A obsessão de Glauber Rocha pelo projeto nacional, assim como sua megalomania, estão contidas no uso recorrente, do termo *terra* no título de seus filmes, em todos os seus sentidos de «território», «país» e «planeta». Essa obsessão está cristalizada na famosa trilogia da terra, composta por *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *A idade da terra* (Brasil 1980). Esses filmes oferecem uma visão cosmogônica da História que evolui de um país, em *Deus e o diabo na terra do sol*, para o continente latino-americano em *Terra em transe*, transformando-se no planeta Terra em *A idade da terra*.

Em Glauber, terra e utopia são termos intimamente ligados. O hino à terra em *Deus e o diabo na terra do sol*, que é o primeiro filme da trilogia, formulou a utopia mais famosa do cinema brasileiro: «O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão.» A frase é o refrão da canção em estilo de cordel, cantada por Sérgio Ricardo, com música sua e letra de Glauber, que pontua o filme. É também o *Leitmotiv* dos diálogos, pronunciado tanto pelo beato Sebastião quanto pelo cangaceiro Corisco, e repetido pelo vaqueiro Manuel, que segue sucessivamente esses dois líderes em sua luta para livrar-se da miséria e da seca do sertão. O filme termina com o aparente cumprimento da profecia utópica: a célebre imagem do mar que substitui a do sertão.

Aqui, portanto, o mar oferece um complemento natural e necessário à terra, constituindo também sua dimensão utópica, já que é neste mar transformador que reside a esperança da terra. Para Glauber, a utopia marítima em *Deus e o diabo na terra do sol* expressa, antes de tudo, a «obsessão fundamental do sertanejo, que é ver o mar». Já a ligação da profecia do sertão que vira mar a Antônio Conselheiro, se lastreia principalmente em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, livro no qual está registrada nos seguintes termos: «O sertão virará praia, e a praia virará sertão». A autoria dessa profecia é incerta, pois constava de pequenos cadernos manuscritos e apócrifos encontrados em Canudos e transcritos por Euclides (Cunha 1985: 223). O uso do termo «praia» tem sentido mais prático que mar, sugerindo o litoral rico longe do alcance do sertanejo pobre. Mas a idéia grandiosa do mar parece ter exercido atração enquanto possibilidade utópica também para Euclides, que criou, a partir de idéias controversas da época, a «fantasia geológica» segundo a qual a formação recente do sertão baiano indicaria a preexistência de um mar. Escreve Euclides (Cunha 1985: 103):

E por mais inexperto que seja o observador, [...] tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens [...].

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, embora o mar seja a principal figuração utópica, a utopia em si se traduz na «ilha», local imaginário, sem representação gráfica, assim anunciada por Sebastião: «Deus separou o céu e a Terra, mas tava errado. Quando separar de novo, a gente vê a ilha». Nela, diz ainda Sebastião, «os cavalos se alimentam de flores e os meninos bebem leite nos rios. Os home come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha, tem água e comida, tem a fartura do céu». Tais falas são inspiradas nas profecias transcritas em *Os sertões*, que prevêm uma «terra da promessa, onde corre um rio de leite e são de cuscuz de milho as barrancas.» (Cunha 1985: 243). Mas Glauber está também recorrendo a um imaginário brasileiro mais antigo, ou mesmo inaugural, que confere a essas profecias uma ressonância ao mesmo tempo histórica e mítica.

«A ilha» é figura assídua nas lendas relativas ao paraíso re-encontrado no Novo Mundo. Íngreme e distante, seu acesso é invariavelmente dificultado pelas águas de um mar bravio ou rio caudaloso. A mais célebre das ilhas míticas é, justamente, Utopia, descrita na obra renascentista do inglês Thomas More, que tem seu caráter paradisíaco assegurado pela dificuldade de acesso que apresenta. Detalhe particularmente curioso a respeito dessa ilha fictícia, pátria da sociedade perfeita, é que ela estaria associada ao Brasil em sua origem. Em *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, obra clássica dos anos 30, Afonso Arinos de Melo Franco defende a tese de que a Utopia de More seria a ficcionalização da ilha de Fernando de Noronha, da qual o escritor teria tomado conhecimento através das cartas de Américo Vespúcio.

Faz parte essencial de Utopia a sua impossibilidade. A palavra, inventada por More, reúne o vocábulo grego *topos*, ou seja, «lugar», a uma combinação de dois prefixos: *ou*, que significa negação, e *eu*, que indica «boa qualidade». Assim, «utopia» seria ao mesmo tempo o «bom lugar» e o «lugar nenhum». Essa mesma dialética, que num só movimento confirma e nega o Éden, anima a utopia terrestre e marítima em *Deus e o diabo na terra do sol*. Manuel e o beato Sebastião, no topo de Monte Santo, miram o horizonte dominado pela seca a perder de vista, sonhando com uma ilha de fartura que jamais se apresenta para a câmera. «A ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma!», diz num sussurro Sebastião, confirmando a utopia como puro resultado da fé. O sertão-mar mítico de Glauber é o sentimento dilacerante dessa contradição.

A matriz antiutópica

Deus e o diabo na terra do sol foi rodado em 1963, num momento de grandes esperanças políticas no Brasil, e apresenta um herói progressista que afinal se liberta das influências retrógradas e anti-republicanas do país. O filme constrói, assim, um projeto propriamente utópico, tal como o de Thomas More, «que era um progressista, um evolucionista, e talvez mesmo um revolucionário, no sentido legítimo da expressão», segundo Arinos de Melo Franco (Franco 2000: 150). Já *Terra em transe*, feito após o golpe militar de 1964, no qual se especula sobre os

erros que levaram ao fracasso do projeto revolucionário no Brasil, é um filme pós-utópico, que lança sobre os formuladores do mito edênico brasileiro a responsabilidade por seu fracasso.

O mar retorna, outra vez impregnado de sentido metafórico, mas trata-se agora do mar mítico dos descobridores europeus, que os conduziu a um Eldorado de privilégios, oposto à utopia socialista de More. O início do filme é um longo plano-sequência em *travelling* aéreo sobre o mar que ocupa a totalidade do quadro, ao som de um ponto de candomblé sugerindo o transe místico. A câmera, deslizando da esquerda para a direita, reproduz o contorno arredondado da superfície marítima como a própria superfície do globo terrestre, que ganha ao sol um brilho metálico. Os créditos se sobrepõem à imagem, enquanto a câmera continua deslizando, agora sobre montanhas cobertas de mata, seguidas de um vale por onde serpenteia um rio. Não há sinal de presença humana ou habitações nesta paisagem virgem, sobre a qual surge o leiteiro entre parênteses: «(Eldorado, país interior, atlântico)».

A grandiosa chegada ao paraíso que irmana o Brasil, pela mitologia do descobrimento e a referência a Eldorado, aos demais países latino-americanos, é, no entanto bruscamente interrompida pela interposição de várias sequências de ação e violência. Paulo Martins, o protagonista, é ferido e, durante sua longa agonia sobre dunas de areia, desenvolve um monólogo que dá origem ao *flashback* de sua história.

Retornam, então, as imagens de mar, novamente ao som de candomblé, que têm agora seu sentido alterado pelas dramáticas imagens de derrota e morte que as precederam. Porfirio Díaz, nome do famoso ditador mexicano transposto pela semelhança histórica ao presente do Eldorado brasileiro, desembarca na praia, como se fosse o primeiro europeu, e preside uma missa inaugural com outros três personagens, representantes do clero, dos índios e do reino, os dois últimos em trajes carnavalescos. O semblante inexpressivo dos presentes, a enorme bandeira negra fincada na areia por Díaz e a praia deserta onde se reúnem apenas os representantes da cúpula compõem uma atmosfera fúnebre. O mar utópico, ligado à gênese do Brasil e das Américas, se revela então como a própria origem do autoritarismo antipopular e da luta de classes.

O teatro carnavalizado do descobrimento, em *Terra em transe*, encena o fim do sonho paradisíaco de miseráveis oprimidos, como Manuel de *Deus e o diabo na terra do sol*. O transe desesperado da maioria dos personagens, mas principalmente de Paulo Martins, que não encontra um canal, a não ser na poesia, para seu furor revolucionário, dissolve toda ação construtiva em múltiplos círculos viciosos, coroados pelos barulhentos rituais do povo e as orgias sexuais da classe dominante. Assim, na sucessão de desastres políticos que o filme apresenta, a utopia se dissocia do mito edênico, num Eldorado transformado em palco da decadência burguesa.

Terra, utopia e o Cinema da Retomada

Uma nova curva utópica se verifica com o assim chamado Cinema da Retomada, a partir de meados dos anos 90. O ponto inicial é o filme *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), que retrata o período negro do Governo Collor, momento em que a transição democrática parece fracassada, o Brasil se transforma num país de emigrantes e o mar, um dia atravessado pelos descobridores portugueses, conduz à derrota e à morte em lugar do esperado paraíso.

Terra estrangeira é uma citação, uma resposta e um contraponto direto à mitologia da terra glauberiana. Adotando a mesma palavra «terra» recorrente nos títulos de Glauber, o filme faz o caminho inverso dos descobridores, descrevendo a perda do paraíso reencontrado há cinco séculos, enquanto devolve seus personagens brasileiros à antiga pátria européia, Portugal. Walter Salles conta que a idéia do filme surgiu de uma fotografia, tirada por Jean-Pierre Favreau, de um navio encalhado no mar, próximo à praia, que para ele se apresentou como um «emblema do exílio» (Thomas / Bernstein / Salles 1996: 5).

No filme, a imagem de um mar tornado incapaz de conduzir o navio a seu destino torna-se, de fato, central enquanto metáfora da perda da pátria e da identidade. Salles foi até a costa de Cabo Verde atrás desse navio encalhado da fotografia de Favreau e ali filmou cenas emblemáticas, nas quais um casal sem rumo tem ao fundo o mar e essa nau que nunca atingiu o destino. O desterro e a ausência de rumo são no filme os temas principais, pelos quais os autores se irmanam a uma certa corrente

internacional preocupada com o desarraigamento moderno, em especial o cinema de Wim Wenders da época de *No decorrer do tempo* (*Im Lauf der Zeit*, Alemanha 1976), com seus personagens à procura da pátria perdida. Salles e Thomas compartilham com Wenders não apenas o sentimento moderno do eterno estrangeiro, mas as locações portuguesas, onde o cineasta alemão filmou *O estado das coisas* (*Der Stand der Dinge*, Alemanha-Portugal-EUA 1982) e *Viagem a Lisboa* (*Lisbon Story*, Alemanha-Portugal 1994). O filme desde logo se evidencia como obra de cinéfilos, num preto e branco ao mesmo tempo sofisticado e nostálgico do *film noir* americano. Por outro lado, o paralelo com Glauber revela o percurso da mitologia utópica e da relação com a terra no cinema brasileiro.

Se em *Terra em transe* o movimento antiutópico é representando pela subida de Díaz, que alegoriza o golpe militar de 1964, em *Terra estrangeira* a quebra da utopia se dá com a imagem televisiva, traumática para todos os brasileiros, da recém-empossada ministra Zélia Cardoso de Melo anunciando o novo plano econômico do governo Collor, em março de 1990, que bloqueou os depósitos bancários da população. O trecho documental se conecta com a ficção típica de um *thriller*: ao ouvir a notícia do sequestro de suas parcas economias, uma viúva, que sonhava com visitar sua terra natal, o País Basco, na Espanha, sofre uma síncope e morre. Seu filho único, Paco, cai nas mãos de um traficante de diamantes que o envia numa missão clandestina a Portugal. Em Portugal, Paco encontra Alex, uma brasileira mais velha que acaba de perder seu namorado Miguel, um músico viciado em drogas e envolvido no tráfico de pedras.

A condição do desterro, comum a esses brasileiros obrigados a emigrar para sobreviver, se cristaliza através da metáfora poética do navio encalhado, que está na própria origem do filme. Esta, porém, só ganha consistência e ressonância histórica graças a Glauber e suas imagens marítimas, às quais o filme recorre num momento-chave da narrativa. Alex e Paco encontram-se em Cabo Espichel, definido no filme como ponto mais ex-

tremo da Europa,¹ sentados à beira de um precipício, diante do qual se estende o vasto mar. Este, por um momento, ocupa todo o quadro, e então a câmera recua para tomar Alex e Paco de costas, no topo da falésia, com o mar a sua frente. Segue-se um diálogo explicativo, relativo ao descobrimento e à utopia marítima:

Alex:

- Você não tem nem idéia de onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. (abrindo os braços) Isso aqui é o fim! Coragem, né? Cruzar esse mar há 500 anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó. (Aponta para o horizonte, à esquerda.) Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil.

Paco ri. Alex permanece séria.

Alex:

- Tá rindo de quê?

Embora seja uma referência inconfundível a Glauber, essas monumentais imagens de mar, ligadas pelo diálogo ao imaginário do descobrimento e ao mito fundador brasileiro, apresentam uma diferença decisiva do seu modelo: referem-se ao território português e não brasileiro. Essa mudança radical de perspectiva redefine a situação do Brasil enquanto periferia e seu território é reduzido a proporções irrelevantes, mesmo invisíveis num contexto global. Como resultado, o mito fundador brasileiro se reduz a uma piada.

Para Marilena Chauí, um dos efeitos do mito fundador, na base da sociedade autoritária brasileira, é a reafirmação da crença no país como dom de Deus e da Natureza, cujos problemas derivam de causas externas. Dentre elas, ter sido colonizado por Portugal (Chauí 2000: 8). Porém, a cena marítima em *Terra estrangeira* inverte esse mito graças ao ponto de vista externo, de modo a fazer com que o Brasil se torne o azar na História portuguesa, e não Portugal na História do Brasil.

A dolorosa tomada de consciência da pequenez brasileira tem como consequência imediata a diluição dos traços da iden-

1 O ponto mais extremo de Portugal e da Europa é na realidade Cabo da Roca, nas proximidades de Cabo Espichel.

tidade nacional. Salles e Thomas, enquanto artistas intelectualizados e conscientes dos códigos que manipulam, não perdem a oportunidade de mostrar o personagem principal, Paco, assumindo e forjando a identidade da mãe, natural do País Basco, momento em que sua carteira de identidade é fotografada em *close-up*. A outra protagonista, Alex, também perde a identidade ao vender seu passaporte a espanhóis, que oferecem por ele um preço irrisório porque *es brasileño*. Um novo *close-up* de sua carteira de identidade é devidamente fornecido. Tanto Paco quanto Alex estão se livrando do «estigma» de serem brasileiros, enquanto buscam uma nova e ainda vaga identidade.

Assim como o filme se coloca como nostálgico correspondente atual de marcos do cinema brasileiro do passado, Paco é designado, por meio de trocadilhos verbais, como herdeiro degradado dos grandes descobridores europeus. Seu nome completo é Francisco Eizaguirre, que Igor, o traficante de diamantes, pronuncia destacadamente como «Ex-Aguirre» em referência a Dom Lope de Aguirre, o conquistador espanhol que viajou pela América do Sul no século XVI à procura de Eldorado. Para além do trocadilho destinado a reduzir Paco a suas desprezíveis proporções no presente, trata-se também, dentro do espírito de citações do filme, de uma referência velada a *Aguirre, a cólera de Deus* (Werner Herzog, *Aguirre, der Zorn Gottes*, Alemanha 1972), rodado em parte no Brasil e inspirado em Ruy Guerra e no Cinema Novo. A desqualificação do personagem em comparação a seus antepassados corresponde ao fim do imaginário utópico com relação tanto à terra de origem como àquela dos colonizadores. E aqui os trocadilhos verbais são acompanhados de rimas visuais que reiteram o fim da utopia da terra.

A invenção de San Sebastián

Algumas escolhas aparentemente fortuitas no filme, numa observação mais atenta, revelam uma ressonância surpreendente com a história e a mitologia luso-brasileiras. Uma delas é a escolha de San Sebastián, no País Basco, como o lugar de nascimento da viúva Manuela. No filme, esta cidade é dotada de uma certa aura mística, pois corresponde ao sonho irrealizado de Manuela, que morre antes de poder retornar à terra natal, e também de Paco, que fracassa em sua tentativa de fugir para lá.

A escolha de San Sebastián pode ter sido inteiramente casual. No entanto, o modo como as menções à cidade se articulam no plano formal e diegético do filme lhe confere um significado especial. Em primeiro lugar, o País Basco, onde se localiza San Sebastián, se notabiliza por sua longa luta pela independência da Espanha e o reconhecimento de sua própria identidade nacional. Sua singularidade é reforçada pelo fato de que pouco se conhece sobre a origem de sua língua, que não pertence à família indo-européia. Identidade, e identidade nacional, são, portanto, elos coerentes, ainda que tácitos, entre a cidade e a fábula do filme.

Ainda mais significativo é o fato de que o nome San Sebastián, repetido como um *Leimotiv* ao longo do filme, traz associações inevitáveis com o mais importante mito patriótico português, o sebastianismo. De fato, quando Manuela pronuncia as palavras San Sebastián pela primeira vez, a imagem que se segue é a de uma balsa atravessando o rio Tejo, em Lisboa. Portugal é, portanto, introduzido no filme em conexão e submissão à Espanha, antes mesmo de a história se transferir para lá, após ter se iniciado do outro lado do Atlântico, em São Paulo. A subordinação de Portugal à Espanha pela menção a San Sebastián tem uma ressonância profunda pelo fato de que o sebastianismo se desenvolveu num momento em que Portugal se encontrava sob o domínio espanhol. A posição periférica e subordinada do país é reforçada pelos diálogos, nos quais fugir para a Espanha equivale a «entrar na Europa».

Quanto ao sebastianismo, que se multiplicou por várias seitas religiosas tanto em Portugal quanto no Brasil através dos séculos, é um mito que remonta ao episódio do desaparecimento de Dom Sebastião, «o Desejado», rei de Portugal, na batalha de Alcácer-Quibir em 1578. A morte do rei de apenas 24 anos causou um vácuo de poder e uma disputa dinástica resolvida dois anos depois, em 1580, com a vitória de Felipe II, rei da Espanha, que invadiu Portugal com seu exército. No ano seguinte, Felipe II foi reconhecido rei de Portugal e o país permaneceu anexado à Espanha por 60 anos. A partir daí desenvolveu-se a crença de que Dom Sebastião não havia morrido e iria retornar para redimir os portugueses do jugo espanhol.

O sebastianismo constitui, portanto, uma saudade da pátria perdida expressa através da espera passiva por um salvador messiânico. Eça de Queiroz já observou com ironia, a respeito do sebastianismo e suas raízes portuguesas, que *procrastinare lusitanum est*, ou seja, «procrastinar é típico dos portugueses» (Pires 1982: 13). António Machado Pires, por sua vez, descreve o mito como uma «indolência motivada pela confiança no regresso do rei» (Pires 1982:14), uma definição que apresenta afinidades com o mito fundador brasileiro tal como descrito por Chauí, ou seja, como justificativa à inação e à dominação por regimes autoritários. No dizer de Antônio Quadros, «o sebastianismo parte [...] da consciência infeliz da realidade portuguesa [...] para apostar com esperança na regeneração através de um salvador pessoal, de um chefe carismático e fadado». Essa «consciência infeliz», afirma Quadros, «é a primeira e a mais clara cifra de *Os Lusíadas*», o maior poema épico português de autoria de Luiz Vaz de Camões, que o dedicou precisamente a Dom Sebastião (Quadros 1982: 39-40). Atravessando toda a literatura portuguesa, o sebastianismo irá se refletir ainda na obra de Fernando Pessoa, autor de numerosos escritos sebastícos, de fundo patriótico, nos quais Dom Sebastião se define como a própria personificação de Portugal.

O sebastianismo no Brasil traduziu-se como um apego conservador à monarquia, após a instalação da República, em 1889. Os movimentos de Canudos e Pedra Bonita foram basicamente sebastianistas, isto é, animados pela esperança na volta do salvador messiânico Dom Sebastião. Em *Os sertões*, Euclides reproduz profecias sebastianistas, recolhidas em Canudos, tais como (Cunha 1985: 223):

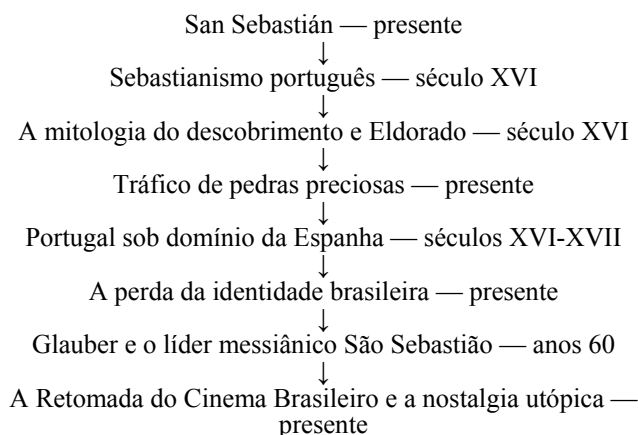
Em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o Brasil com o Brasil, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prússia com a Prússia, das ondas do mar D. Sebastião sahirá com todo o seu exercito.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, inspirado em parte em *Os sertões*, Glauber não menciona diretamente o sebastianismo, mas batizou seu líder messiânico de São Sebastião, fazendo-o profetizar um sertão que se transformará em mar.

A ausência da terra e a construção em abismo

Em *Terra estrangeira* a procura vã pela pátria e a identidade adquire, assim, a forma de uma construção em abismo: San Sebastián, nos dias de hoje, uma cidade à procura de uma pátria, reflete o sebastianismo, surgido no momento em que Portugal deixa de ser nação independente no século XVI, situação que vem se espelhar nos apátridas brasileiros do momento atual de crise nacional. Isso ocasiona a revisão da utopia marítima do descobrimento, quando se buscava o Eldorado rico em ouro e pedras preciosas, uma mitologia que também tem seu reflexo atual nos emigrantes brasileiros envolvidos no tráfico de drogas e diamantes.

A construção em abismo de *Terra Estrangeira*



Nesse processo de reciclagem, a mitologia do descobrimento ganha novas características e perde outras. A preocupação de Glauber era eminentemente política. Ele recorreu à mitologia do descobrimento a fim de analisar as disputas de poder de seu tempo. *Terra estrangeira*, no entanto, versa muito mais sobre o fim da política, simbolizado pelo novo plano econômico do governo Collor. O desastre para um destino individual que isso ocasiona — a morte repentina de Manuela — desloca a história da esfera pública para a privada. Trata-se, portanto, de destinos individuais de personagens da classe média, afetados pela recessão econômica, mas não pela luta de classes. Assim, enquan-

to o Eldorado utópico, em *Terra em transe*, encontra-se viciado na origem por ser um projeto da classe dominante para seu próprio usufruto, em *Terra estrangeira* trata-se de uma crença positiva da classe média, endossada (como perda) pela enunciação. Os personagens simbólicos, animados pela urgência de mudar o mundo, dão lugar a indivíduos comuns, movidos por aspirações pessoais. Coerentemente, a pátria se transforma em «pai», a política, em religião, e a revolução numa história de amor.

De fato, enquanto no nível estético os cineastas estão à procura de filiação entre os grandes nomes do cinema brasileiro e internacional, na história Paco está à procura de seu próprio pai na figura do pai mítico de sua mãe, que ficou para trás na pátria inatingível de San Sebastián. Manuela constantemente repara na semelhança de Paco com seu avô, e uma vizinha o chama de Cristo Redentor, indicando seu fim sacrificial segundo a mitologia cristã.

Por um lado, *Terra estrangeira* é um corretivo sutil ao ufanismo provinciano gerado pelo ponto de vista interno. Por outro, suas imagens e texto anti-utópicos se referem a uma classe média degradada, para quem a comparação do Brasil com Eldorado fazia um certo sentido antes que o golpe recessivo de Collor pusesse um fim provisório a esse sonho. Em lugar das massas oprimidas de Glauber, temos aqui personagens que levavam uma vida decente e alimentavam ambições artísticas e intelectuais, antes de serem forçados ao exílio e ocupações menores ou ilegais.

Com efeito, os problemas sociais apontados em *Terra estrangeira* se mostraram circunstanciais e fáceis de resolver, com o impeachment de Collor em 1992 e o estabelecimento do governo democrático neoliberal de Fernando Henrique Cardoso em 1993. O filme mais representativo dessa nova era, ganhador do Urso de Ouro em Berlim e festejado internacionalmente como o símbolo da Retomada do Cinema Brasileiro, é *Central do Brasil*, igualmente dirigido por Walter Salles, em 1998. Nelle, o centro mítico que fora perdido em seu filme anterior, *Terra estrangeira*, é reencontrado e claramente identificado com o Brasil já a partir do título do filme. *Central do Brasil* é a celebração da pátria reencontrada no próprio território da pobreza

— o nordeste seco — em que Glauber ambientara dois de seus filmes mais famosos, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969). Como tal, confere um sentido oposto ao simbolismo de *Terra estrangeira*.

Um motivo recorrente neste filme é o do filho sacrificial, deitado no colo de uma figura materna protetora, como Miguel no colo de Alex pouco antes de ser assassinado, ou Paco que, após ser atingido por uma bala, agoniza no colo da mesma Alex enquanto fogem num carro para a elusiva pátria de San Sebastián. Essas composições de Pietà, muito ao gosto de Salles e do câmara Walter Carvalho, são retomadas de forma inversa em *Central do Brasil*. Num momento-chave deste filme, o menino Josué se identifica com o pai ausente, não por acaso chamado Jesus, e oferece seu próprio colo para uma exausta figura materna que descansa após cumprir a missão de devolver o menino à simbólica pátria do sertão. Eis o momento em que o herói privado se funde à religião e ao mito fundador, levando a ficção para longe da História real do Brasil.

Bibliografia

- Chauí, Marilena (2000): *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Cunha, Euclides da (1985): *Os sertões*, edição crítica de Walnice Nogueira Galvão, São Paulo: Brasiliense.
- Franco, Afonso Arinos de Melo (2000): *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, Rio de Janeiro: Topbooks.
- Pires, António Machado (1982): *D. Sebastião e o encoberto – estudo e antologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Thomas, Daniela / Bernstein, Marcos / Salles, Walter (1996): *Terra estrangeira*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Quadros, António (1982): *Poesia e filosofia do mito sebastianista – o sebastianismo em Portugal e no Brasil*, Lisboa: Guimarães & Cia.

Robert Stam

**Tropicália, transe-brechtiano e
a temática multicultural***

Meu artigo tem como foco principal o movimento artístico brasileiro chamado Tropicalismo, especialmente a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Aqui farei uma análise da forma como eles abordam a História e temas multiculturais e transnacionais como exemplo de *agency* político na cultura popular. No papel de uma espécie de video-jockey conceitual, irei contrapor análises e comentários históricos com uma série de vídeo-clips musicais.

Os tropicalistas tem aparecido com frequência na mídia ultimamente, por causa da nomeação de Gilberto Gil como ministro da Cultura, a publicação em inglês de *Verdade tropical* de Caetano Veloso, e os vários grammies, awards e participações em filmes de ambos os artistas, como por exemplo, Caetano em *Hable com ella* (Espanha 2002), de Pedro Almodóvar. Os resenhistas da tradução inglesa das memórias de Caetano ficaram impressionados ao encontrar um pop-star que sabe escrever como Proust e fala conhecendo não apenas a cultura francesa, americana e brasileira, mas também discorre sobre pós-modernismo e globalização, num texto onde nomes como Ray Charles e James Brown poderiam facilmente vir lado a lado com nomes como Stockhausen, Wittgenstein e Deleuze. Ambos, Caetano e Gil, me parece, são intelectuais órficos, ou, intelectuais «orfogânicos», para brincar com a expressão «intelec-

* Agradecemos a editora Vervuert pela permissão de publicar o artigo, na tradução de Carola Saavedra ao português. Este foi publicado originalmente sob o título «Tropicalia, Transe-Brechtianismo and the Multicultural Theme» em: Birle, Peter / Costa, Sérgio / Nitschack, Horst (org.): *Brazil and the Americas. Convergences and Perspectives*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/M.: Vervuert, 2008, pp. 223-237.

tuais orgânicos», de Gramsci: escrevem livros num momento e no outro fazem a multidão dançar. Reconciliando o dionisiaco e o apolíneo, não são apenas atores da cultura popular, mas também teóricos dela.

Enquanto movimento multiartístico, a Tropicália mistura o popular e o erudito, o brasileiro e o internacional, o anacrônico e o contemporâneo, expondo as contradições do país a que Roberto Schwarz chamou de «a luz branca do ultramoderno». Caetano responde à análise que Roberto Schwarz faz dessa absurdidade em sua canção *Love, Love, Love*. «Pode ser um absurdo», escreve Caetano, «mas ele não é surdo / o Brasil tem ouvido musical».

Somente uma pequena parte das canções da Tropicália são «canções de amor», os compositores simplesmente se permitem o direito de falar sobre qualquer coisa. Em *Pela internet*, por exemplo, Gilberto Gil se refere às possibilidades criadas pela internet, mas multiculturaliza a discussão ao fazer a ligação entre a nova mídia e a cultura afro-brasileira, nos lembrando que as religiões da África ocidental também tratavam de mídias e comunicações. Mais recentemente, Gil foi envolvido em debates sobre «direitos de propriedade intelectual». Num sentido indígena de propriedade comunal, Gil está disponibilizando algumas das suas canções sob a Creative Commons License, de modo a que outros possam livremente «canibalizá-las». Num gesto generoso de recombinação transtextual, Gil, que devorara ele mesmo tantas influências, agora oferece o corpo de sua própria obra para ser devorado pelos outros.

Meu uso da metáfora do canibalismo, claro, não é acidental. Sabe-se que o movimento da Tropicália remete ao tropo modernista de «antropofagia». Em vez do «bom selvagem» dos românticos, os modernistas preferiam o «mau indígena», o canibal, o devorador do colonizador branco europeu. Radicalizando a valorização iluminista da igualdade e liberdade dos ameríndios, os modernistas enfatizaram o matriarcado aborígene e comunalismo enquanto modelo utópico de uma sociedade livre de coerção e hierarquia. O indigenismo filosófico dos modernistas, assim como o dos filósofos franceses, possibilitou uma profunda crítica antropológica das bases políticas e morais da civilização eurocêntrica.

A Tropicália foi fortemente influenciada pela «antropofagia», que pode ser vista como uma versão do hemisfério sul de «intertextualidade», agora abordada a partir das relações de poder neocoloniais. Assim como os modernistas, os tropicalistas eram ávidos para canibalizar movimentos artísticos do mundo todo. Se os modernistas devoraram o Dadaísmo e o Surrealismo, os tropicalistas, como disse o próprio Caetano, devoraram Jimi Hendrix e os Beatles, tudo parte de um pastiche estético kitsch, que chegou a ser visto como uma espécie de pós-modernismo *avant la lettre*.

Mais do que qualquer outro, foi Glauber Rocha no filme *Terra em transe* (Brasil 1967) que ajudou a cristalizar a Tropicália como um movimento. Caetano descreveu o impacto do filme:

Toda aquela coisa de Tropicália se formulou dentro de mim no dia em que eu vi *Terra em transe*. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som de um cântico de candomblé, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. (Veloso 1997: 99).

Diz Caetano:

Nada do que veio a se chamar de Tropicalismo teria tido lugar sem esse momento traumático. (Veloso 1997: 105).

Uma alegoria barroca da política brasileira, *Terra em transe* se passa num país imaginário chamado Eldorado, mas que se parece muito com o Brasil. A sequência da «Primeira Missa» mostra um encontro tenso entre culturas africanas, indígenas e europeias: nessa sequência o personagem de Porfírio Díaz, nomeado a partir do governador mexicano, acaba de desembarcar, numa cena que sugere uma fábula primordial dos mitos originários. Quase todo espectador brasileiro reconhecerá a referência à «Primeira Missa» de Cabral, celebrada com os indígenas em abril de 1500. Mas o tratamento que Glauber Rocha dá a esse tema primário diverge dramaticamente das representações artísticas anteriores, como a famosa pintura de 1861, de Victor Meirelles, ou do filme *Descobrimento do Brasil* (Brasil 1937), de Humberto Mauro. Ao juntar Cabral com o *coup d'état* desenvolvido por Díaz, Rocha une simbolicamente a conquista do século XVI com o neocolonialismo e os *coups d'état* facistas do século XX. Díaz deve ser entendido como uma moderna reen-

carnação dos conquistadores. Fazendo isso, Glauber responde ao chamado modernista por uma «descabralização» do Brasil.

Vale salientar que o que primeiramente impressionou Caetano em *Terra em transe* foi a junção de imagens aéreas da costa brasileira com a música de candomblé, uma síntese de imagem e música que evoca de forma poderosa o caldeirão cultural do Atlântico Negro (Black Atlantic). A estética da sequência de Rocha remonta fortemente às formas africanizadas dos desfiles carnavalescos mais antigos do Rio, com o seu historicismo satírico e a sua alegria carnavalesca em alegorias anacrônicas; realmente, o ator que interpreta o conquistador é Clovis Bornay, um historiador especializado em apresentações do carnaval e em fantasias bem elaboradas. Em segundo lugar, a missa é acompanhada não por uma música religiosa cristã, mas pelos cânticos religiosos Yoruba, evocando o «transe» do título. A referência sugestiva de Rocha à música africana implica que também os africanos fizeram parte desse encontro inicial que deu origem à modernidade e, finalmente, à globalização.

Já que estamos aqui em Berlim, a apenas uma pequena distância do Berliner Ensemble, parece apropriado fazer um parêntese sobre a relação entre Brecht, Rocha e a Tropicália. O período de *Terra em transe* e da Tropicália coincide com a alta influência brechtiana no Brasil. O marxista Brecht, ironicamente, foi o dramaturgo mais popular no Brasil durante a ditadura militar, período que contou com dez diferentes apresentações de suas obras apenas em 1968. As teorias brechtianas exerceram forte influência em grupos teatrais como o Arena e o Oficina e em cineastas como Ruy Guerra, Leon Hirszman e Arnaldo Jabor. Rocha, de sua parte, foi profundamente tocado com uma apresentação de 1960 em Salvador da peça *Dreigroschenoper* (A Ópera dos Três Vinténs) de Brecht e proclamou notoriamente que seus três gurus artísticos eram Shakespeare, Eisenstein e Brecht. Além de suas próprias expectativas de fazer uma adaptação de *Dreigroschenoper* e seus esforços para envolver Orson Welles em uma adaptação de *Galileo*, Rocha endossou muitos aspectos da estética brechtiana como o anti-ilusionismo, o endereçamento direto ao público, a interpretação épica e a contradição entre som e imagem.

Terra em transe exemplifica o que se poderia chamar, jogando com os dois significados da palavra «transe», de uma «estética transe-brechtiana». Rocha carnavaliza e africaniza Brecht, filtrando suas idéias através do «transe» das religiões de possessão da África ocidental. Enquanto Brecht utiliza contradição e disjunção entre imagem e som, Rocha vai mais além, encenando as contradições históricas entre vastos complexos culturais — europeus, africanos, indígenas — existentes nas relações de subordinação e dominação. A missa católica é sobreposta pela música, que encarna precisamente a religião suprimida pelo cristianismo, vindo então a música para representar não apenas uma disjunção estética, mas também o retorno dos historicamente reprimidos. A estética fragmentada e descontínua da cena representa o drama da vida na «zona de contato» colonial, definida pelo que Mary Louise Pratt chama de «condições de coerção, desigualdade radical e conflito insolúvel». A estética afro-vanguardista neo-barroca de Rocha representa aqui a descontínua, dissonante e fragmentada história da multi-nação através de imagens e sons igualmente dissonantes. Aqui o estilo em si se torna alegoria nacional (e transnacional).

A curta sequência de *Terra em transe* oferece uma visão do que a Tropicália pode compartilhar com Glauber Rocha. Primeiramente, encontramos uma crítica comum das políticas culturais conservadoras da esquerda tradicional, com a sua preferência pelo rural folclorizado em detrimento do urbano midiático, sua resistência a inovações tecnológicas como a guitarra elétrica e sua defesa protecionista do que Caetano chama de «reserva indígena do samba». Como *Terra em transe*, a Tropicália gerou textos centrífugos, dispersivos, que fragmentam o consenso cultural esquerdo-populista; eles ocasionaram um tipo de choque elétrico nos paradigmas dominantes, escoriando tanto a direita reacionária como a esquerda populista. Em segundo lugar, a Tropicália absorveu a ênfase de Glauber nas contradições inarmonizáveis do Brasil, não mais amenizadas em nome de ideologias de homogeneização, como a «democracia racial» ou o «luso-tropicalismo» (sem dúvida, Caetano preferia o termo «Tropicália» a «Tropicalismo», justamente porque aquele evitava a associação com Gilberto Freyre). Terceiro, a Tropicália absorveu a franqueza ardilosa de Glauber não somente para o

popular, mas também para o *avant-garde*, seja como Brecht e Godard, no caso de Rocha, ou como o Concretismo e Oiticica, no caso da Tropicália. Quarto, a Tropicália tem em comum com Glauber o retorno paródico aos mitos originais e ícones nacionais, como a «Primeira Missa» de Cabral, no caso de Rocha, ou Carmen Miranda, no caso de Caetano, tudo encarnado no triplo trocadilho «Carmen Miranda-dada», aludindo simultaneamente a Carmen Miranda, ao movimento dadaísta e ao casal cangaceiro Corisco e Dadá. Quinto, Caetano incorporou de Glauber a ideia de uma estética anti-ilusionista, transtemporal e multicronotópica, com a audácia de considerar vastas questões históricas. Finalmente, Caetano também foi «brechtiano» a seu jeito. À parte de admirar o trabalho de artistas influenciados por Brecht como Glauber e Boal, Caetano se refere em *Verdade tropical* ao seu uso «brechtiano» de ícones populares como Carmen Miranda. Mas como Glauber, Caetano e Gil também eram «transe-brechtianos». Seu trabalho vai além do racionalismo e cientificismo brechtianos com sua ênfase na classe, para explorar contradições sociais mais amplas que envolvam raça e gênero e sexualidade e cultura.

A Tropicália favorece a carnavalesca «estética de erros», na qual a linguagem artística é liberada das normas sufocantes de correção. Arte carnavalesca é, portanto, «anti-canônica»; desconstrói não somente o cânon, mas também a matriz geradora que produz cânones e gramaticalidade. Em *Verdade tropical*, Caetano evoca algo como essa revolução estética quando fala de uma «transformação de todo critério de gosto» (Veloso 1997: 147). O Tropicalismo, para Caetano, aspira a um «equilíbrio desequilibrado, feito samba», um estranho equilíbrio, comparável à graça desequilibrada do samba ou frevo. (Encontra-se essa qualidade do desequilíbrio no CD *Livros*, onde o estilo Olodum de batucada às vezes não «sintetiza» completamente com o estilo neo-bossa da melodia). O que impressionou Caetano nos filmes de Glauber, de forma semelhante, não foi «a tentativa de fazer direito [...], mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos» (Veloso 1997: 101).

A música de Caetano e Gil é profundamente imbuída de valores culturais afro-diaspóricos. *Beleza Pura* exalta a africanidade

zação da Bahia e a tomada de liderança cultural pelos blocos afro. Consistentemente, a música de Caetano associa mulheres negras à beleza, como na canção *Neide Candolina*, um tributo a duas mulheres negras de Salvador. A cidade, Caetano sugere, deveria ter mais respeito pela «Liberdade», um jogo com a palavra liberdade, que é também o nome do maior bairro negro de Salvador. E Caetano tem dialogado constantemente com cantores afro-americanos, quer através de *covers* de músicas de Nat King Cole ou Michael Jackson, como de comentários astutos sobre a música, como em sua maravilhosa ovação evocativa aos gritos de James Brown, que «limpidamente rasgados sobre o suingue enxuto de sua banda».

Outra característica marcante da Tropicália, compartilhada com trabalho de Glauber Rocha, é a sua alusão diaspórica, transnacional; Caetano e Gil tomam o mundo inteiro como seu território. Uma das canções mais bonitas já escritas sobre Nova Iorque, por exemplo, é a *Manyata* de Caetano Veloso. Apesar de nem todos os ouvintes estarem cientes do fato, *Manyata* pinta um cenário ao longo da baía do rio Hudson, em um tempo indeterminado, anacronicamente misturando séculos de história. A palavra «Manyata» constitui a pronúncia abrasileirada de «Manhattan», um exemplo de filtração transcultural, onde um nome indígena americano é ouvido «através» de um português igualmente indigenizado. Na alegoria de Caetano, o rio é obviamente o Hudson; a mulher na canoa é obviamente americana nativa, a deusa da lenda é a Estátua da Liberdade e o «redemoinho de dinheiro» é Wall Street. A jovem mulher na canoa de Caetano, neste sentido, é palimpsesticamente simbólica: ela é ao mesmo tempo Eva em um Éden prelapsariano e uma americana nativa em um mundo pré-colombiano, mas ela também é uma mulher brasileira nativa, particularmente uma mulher tupi, já que Caetano a chama de «cunhã», «jovem mulher» em tupi. Ao associar a mulher americana nativa ao simbolismo da tocha da Estátua da Liberdade, Caetano chama a atenção para o papel central do «índio» nas versões «americana», francesa e brasileira do Iluminismo.

Em sua música também, Gilberto Gil forja ligações entre mundos culturais fortemente separados. Sua canção *De Bob Dylan a Bob Marley* — um samba-provação, por exemplo,

forja um criativo contraponto entre o judeu-americano Bob Dylan, o afro-americano Michael Jackson e o jamaicano rastafari Bob Marley, todos filtrados através de uma sensibilidade brasileira aberta à África, Europa e a todas as Américas. O refrão continua como se segue:

Bob Marley morreu / porque além de negro / era judeu / Michael Jackson / ainda resiste / porque além de branco / ficou triste.

Mais genericamente falando, Gil serviu como uma espécie de «bardo» musical do Atlântico Negro. Não somente tocou com músicos como Jimmy Cliff, Stevie Wonder e Youssou N'Dour, como também remeteu ambos lírica e estilisticamente às variadas formas musicais do Atlântico Negro. *Sugar Cane Fields Forever*, por exemplo, leva a música popular a suas origens nos canaviais de escravidão. Há décadas, Gil vem compondo odes musicais à cultura religiosa afro-brasileira, quer ao candomblé, como em *Iemanjá*, quer à macumba, como em *Batkumba*. Consciente do legado da repressão racial na diáspora, Gil compôs a canção anti-apartheid *Oração pela libertação da África do Sul* (1985) e criou a canção-tema *Touche pas à mon Pote* para o movimento anti-racista francês «SOS Racisme». Sua canção *Quilombo* eternizou Palmares, a república do século XVII fundada por escravos fugitivos. A letra segue, em parte:

Existiu
Um eldorado negro no Brasil
Existiu
Como o clarão que o sol da liberdade produziu
Refletiu
A luz da divindade, o fogo santo de Olorum
[grosseiramente, o conceito Yoruba de Deus]
Reviveu
A utopia um por todos e todos por um

Os próximos videoclipes lidam com os legados modernos de conquista e escravidão, ambos na forma negativa de expropriação e brutalidade e na forma positiva da expressão artística como sublimação da dor histórica. O primeiro clipe musical trabalha com o fenômeno comum a quase todos os países do Atlântico Negro — brutalidade policial contra pessoas negras. O que diferencia o caso brasileiro do caso dos EUA é o fato de a violência policial no Brasil ser em certo sentido «integrada», ou seja, a polícia que age brutalmente com as pessoas de cor é

frequentemente também negra ou de uma raça mista. Essa diferença deriva, muitos poderiam argumentar, de duas distintas modalidades históricas de dominação, o modelo anglo-segregatório, mais típico dos EUA, e o modelo latino assimilatório, mais típico do Brasil. Historicamente, os maiores confrontos da história brasileira — Palmares, as Bandeiras, Canudos — não colocaram simplesmente negros contra brancos; pessoas de cor lutaram de ambos os lados, mesmo que uma extensiva dominação branca ainda estructure o todo. Como um resultado dessas diferenças históricas, a situação no Brasil carece da forte clareza do estilo Rodney King de confrontos policiais branco/negro. Sem dúvida, os casos recentes nos quais câmeras privadas flagraram abusos policiais ilustram essas diferenças. Em 1997, tanto na favela Cidade de Deus no Rio, como na favela Diadema em São Paulo, policiais foram filmados sistematicamente batendo, roubando e até matando residentes do local.

Uma canção que analisa arditamente tal fenômeno é a canção *Haiti*, de Caetano/Gil. Em minha opinião, essa canção diz tanto sobre as modalidades de opressão racial e de classes no Atlântico Negro quanto uma série inteira de dissertações. A letra descreve uma cena, na qual o próprio Caetano participa. Bem no momento em que ele estava sendo agraciado com o «Título de cidadão honorário» em um palco de onde se via a histórica Praça do Pelourinho, em Salvador, Caetano viu policiais, em sua maioria negros, batendo numa multidão composta majoritariamente por negros, mestiços ou pobres.

O refrão da música — «O Haiti é aqui, o Haiti não é aqui» — se refere a uma citação famosa do filósofo brasileiro Silvio Romero. Quase um século depois da revolução haitiana, Romero adverte que «o Brasil não é e não deveria ser o Haiti». A letra vincula duplamente o Brasil ao Haiti com um lugar ambivalente, ambos de um passado revolucionário negro e de um presente neocolonial, uma associação ainda mais ressonante à luz dos acontecimentos recentes no Haiti. Mas aqui o estilo é inseparável da substância. A música popular brasileira, através de sua *mise-en-scène* e performance, alegoriza a nação. Essa canção em particular representa a relação de poder entre Europa e África, entre o violoncelo e o surdo, entre a melodia e a percussão,

entre a Casa Grande e a Senzala. Mas aqui o violoncelo é percussivo, e ecoa com dor os golpes da polícia. A canção é declamada, fora isso, num estilo rap, um estilo associado aos negros americanos, mas também conectado às tradições brasileiras como o repente e o «samba falado». O rap introduz uma nota de raiva e de agressividade, uma quebra implícita com as harmonias mais doces da bossa nova e os discursos suaves da «democracia racial». A agressividade contrasta até mesmo com a doçura de *Menino do Rio*, do próprio Caetano, cujo refrão — «Havaí, seja aqui» — a canção tanto ecoa quanto transforma. Aqui as relações não são mais cordiais e a música já não é mais doce, ao invés disso encontramos a politização da dissonância avanguardista. A letra também evoca o legado da escravidão e a pelourinho como o lugar das punições disciplinares. Agora o pelourinho havia dado lugar ao encarceramento em massa e aos assassinatos cometidos por policiais. Uma pausa na música serve como um anúncio dramático do assassinato pela polícia de mais de centenas de encarcerados no presídio do Carandiru. Contudo, esses eventos não chocam em função da *doxa* disseminada através da sociedade, o campo do «aquilo que todos sabem», neste caso, o pseudo-conhecimento de como os negros devem supostamente ser tratados. Ao mesmo tempo, a letra e a percussão evoca o som da resistência no batuque dos afroblocos. Sua grandeza épica nos deslumbra, mas esse tipo de força cultural é, ao fim, insuficiente quando a cidadania está tão frágil e comprometida. E não importa que a Lente do Fantástico visite Salvador, ou que Paul Simon toque com o Olodum para fazer seu álbum *Spirit of the Saints*. A canção alude, então, às semelhanças diferenciadas do Atlântico Negro, onde o Brasil é e não é como o Haiti: O Haiti é aqui. O Haiti não é aqui.

Muitos trabalhos multiculturais entre o Brasil e os Estados Unidos estão focados na representação racial na mídia. Em seu livro *A negação do Brasil*, Joel Zito Araújo (Araújo 2000) aponta que os negros brasileiros são consideravelmente sub-representados na televisão brasileira e, quando aparecem, são geralmente em funções subalternas ou como simples figurantes. Araújo discute o incidente histórico no qual uma série da televisão brasileira, baseada em *Uncle Tom's Cabin*, ofendeu a comunidade negra ao usar um ator branco com a cara pintada de

preto para desempenhar o papel principal. A canção de Gilberto Gil, *A mão da limpeza*, aqui com a participação de Chico Buarque de Hollanda, também usa uma cara pintada de preto, mas desta vez num registro cômico e carnavalesco. A letra dessa canção explicita satiricamente um provérbio brasileiro que sugere que «o negro, quando não suja na entrada, suja na saída». Chamando tal visão de uma «mentira danada», o cantor continua a desmontar a associação entre negros e sujeira. A letra é a seguinte:

A mão da limpeza
O branco inventou que o negro
Quando não suja na entrada
Vai sujar na saída, ê
Imagina só
Vai sujar na saída, ê
Imagina só
Que mentira danada, ê
Na verdade a mão escrava
Passava a vida limpando
O que o branco sujava, ê
Imagina só
O que o branco sujava, ê
Imagina só
O que o negro penava, ê
Mesmo depois de abolida a escravidão
Negra é a mão
De quem faz a limpeza
Lavando a roupa encardida, esfregando o chão
Negra é a mão
É a mão da pureza
Negra é a vida consumida ao pé do fogão
Negra é a mão
Nos preparando a mesa
Limpando as manchas do mundo com água e sabão
Negra é a mão
De imaculada nobreza
Na verdade a mão escrava
Passava a vida limpando
O que o branco sujava, ê
Imagina só
O que o branco sujava, ê
Imagina só
Eta branco sujão

Nesta canção, Gil provoca um efeito brechtiano de afastamento (*Verfremdungseffekt*), ele faz da doxa racista do senso comum algo estranho. Imagine! Como alguém poderia, alguma vez,

haver associado o negro à sujeira! Até o estilo é brechtiano naquilo em que recupera um estereótipo «incorreto» numa estética anti-ilusionista. O cantor branco, Chico, aparece com a cara pintada de preto, enquanto Gil, negro, aparece com a cara pintada de branco. Em termos culturais, as referências são, pelo menos, duplas à tradição folclórica brasileira da «boneca de piche» e à tradição norte-americana racista dos shows de jogral (*minstrel*), mas em *A mão da limpeza* é escrita e desempenhada num espírito completamente diferente. Aqui, a idéia da cara pintada de preto não advém dos empresários da mídia branca, mas sim do próprio artista negro. E nos *minstrels*, a cara pintada de preto usualmente funcionava sozinha; não havia uma cara pintada de branco. A cara preta era unilateral, presumido o branco como o normal e o negro intrinsecamente como cômico e grotesco. Mas aqui, numa versão brasileira astuta dos inversos customizados da peça de Genet, *Os Negros* (1960), a canção inverte o binarismo racista que iguala o negro à sujeira; aqui o negro conota pureza imaculada. Ao mesmo tempo, o próprio desempenho parodístico e estilizado implica na transcendência do binarismo negro/branco: os dois cantores são obviamente amigos, obviamente cantando no carnaval, e obviamente se divertindo. O racismo do provérbio não quer dizer que brancos e negros não possam ser amigos ou lutar juntos contra o racismo.

Neste ponto, eu gostaria de trazer a discussão de volta à antropofagia e ao brasileiro nativo. Os modernistas, como sugerimos antes, ligaram o índio a uma contra-modernidade da igualdade indígena. O único problema do discurso modernista foi seu fracasso de ligar essas idéias aos índios que realmente existem no Brasil. Nesse sentido, o Modernismo continuou o fluxo romanticista do Indianismo, que exaltava um índio seguramente distante e simbólico, sem realmente conectar-se com os índios de carne e osso que estavam sendo expulsos de suas terras pelo Brasil. Mas com o advento, nos anos 80, da «mídia indigenista», nos encontramos a encarnação atual de outro ideal modernista, a idéia de Oswald de «índio tecnizado». Os «índios high-tech» da mídia indigenista usam a mídia audiovisual, como câmeras e gravadores, para preservar e revigorar suas tradições, e formar estratégias contra a expulsão de suas terras; a mídia se

torna um meio recombinante de invenção cultural, uma forma de antropofagia tecnológica.

O clipe final, uma canção de Caetano chamada *O índio* nos traz ao fechamento do círculo. Os sentimentos expressados nessa canção não são tão distantes da recente «Declaração Solene dos Povos Indígenas», que proclama que «Nós, povos indígenas do mundo, declaramos a todas as nações. Somos de uma ascendência milenar e somos milhões. Mesmo que nosso universo inteiro seja destruído, nós viveremos, por mais tempo que o império da morte». E, a bem da verdade, o Brasil testemunhou nos últimos anos uma insurreição e redescoberta da identidade indígena, como Sérgio Costa descreveu num artigo recente. Povos imaginados estar à beira da extinção, vem experimentando explosões populacionais e orgulho renovado.

As referências musicais, mais uma vez, são transnacionais, variando da tradicional cultura indígena (a leitura do céu noturno estrelado à procura de sinais e de presságios), passando pelo Indianismo do século XIX (Peri, de *O Guarani*), pelo Modernismo (os ecos do índio tecnizado de Oswald) pela cultura baiana (os Filhos de Gandhi), tudo ao lado de uma galeria multirracial e pós-moderna de heróis da cultura popular.

Caetano e Gil, em suma, mostram como música e cinema transfiguram relações históricas numa forma concomitantemente cosmopolita, internacional e muito brasileira. Sua arte representa conflitos multirraciais e conexões em formas que complementam e, por vezes, até transcendem os métodos da escrita da História e das ciências sociais. Artistas como Caetano e Gil expõem uma habilidade camaleônica de transitar facilmente por vários repertórios culturais, de negociar mundos múltiplos numa dança lúdica de identidades remissivas do carnaval e do candomblé. Eles «performam» os debates culturais numa forma visual, sensual e percussiva. Sempre que eu apresento a música de Caetano e Gil, alguém comumente reclama que a música não é verdadeiramente revolucionária, porquanto ainda é uma *commodity* vendida por corporações transnacionais. Isso está por um lado correto, e eu não estou apresentando Caetano e Gil como modelos políticos, sequer reivindicando que eles sejam revolucionários. Essas questões são, em última análise, muito mais complicadas. A música popular não pode criar uma revo-

lução, mas pode fornecer a trilha sonora da revolução. O Brasil, disse uma vez Caetano, criou a música de protesto mais charmosa do mundo e, no Brasil, canções como *Aquele abraço*, de Gil, e *Apesar de você* ou *Vai passar*, de Chico, se tornaram verdadeiros hinos políticos. A música popular pode não criar uma revolução, mas importa sim, no fim, se as massas escutam Gil em vez de Xuxa, ou Public Enemy em vez de Britney Spears. Quando músicos populares são rejeitados por não serem revolucionários, imagina-se a quem eles estão sendo comparados a Lenin, a Trotsky, a Che Guevara — nesses casos eles definitivamente serão considerados insuficientemente revolucionários. Talvez eles devessem ser comparados a outros músicos, a rappers politizados, por exemplo, ou a poetas como Haroldo de Campos, ou a intelectuais como Roberto Schwarz ou Stuart Hall.

A música não é meramente um reflexo da identidade, muito além, ela configura, critica e modela novas formas de identidade e de identificação. *Haiti*, por exemplo, faz o ouvinte branco de classe média, que pode não ter sofrido pessoalmente a discriminação ou a brutalidade policial na carne, pensar sobre esses problemas, assim como os poemas de Bertold Brecht sobre «A infanticida Marie Farrar» fizeram com que seus leitores pensassem sobre os abusos cometidos com empregadas na Alemanha de Weimar. A música e a arte criam novas formas de sentir, canalizando empatia para nos ajudar a ver e sentir o mundo de uma forma diferente. As canções a que escutamos, eu diria, demonstram a capacidade da música para dar forma agradável, cinética, ao anseio social, de mobilizar sentimentos numa forma popular e mediático-massiva. A Tropicália habita, tomando as próprias palavras de Caetano sobre Jorge Ben, «o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós».

Bibliografia

- Araújo, Joel Zito (2000): *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, São Paulo: SENAC.
- Genet, Jean (1960): *The Blacks: A Clown Show*, New York: Grove Press.

Iokoi, Zilda Márcia Gricoli (1998): «Prefácio», em: Iokoi, Zilda Márcia Gricoli / Hamada, Katsue (org.): *Ser índio hoje*, São Paulo: Loyola, pp. 47-48.

Veloso, Caetano (1997): *Verdade tropical*, São Paulo: Companhia das Letras.

Peter W. Schulze

Glauber Rocha e a vertente pós-colonial

«Tricontinental, qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário.»

Glauber Rocha (2004: 104)

Com seus filmes e textos, o cineasta Glauber Rocha tornou-se um dos protagonistas do chamado discurso «terceiro-mundista». Filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964), *Terra em transe* (Brasil 1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969) influenciaram decisivamente o cinema político da época, não só na América Latina, mas também na África e na Ásia. Muitos dos seus textos assumiam uma posição crítica ao (neo-)colonialismo. O mais conhecido deles, o manifesto *Uma Estética da Fome* (Rocha 1965), não é apenas o credo do Cinema Novo, mas também um dos textos mais influentes do cinema revolucionário, indicando uma posição central no pensamento anticolonialista.

Logo após a morte de Glauber houve uma mudança de paradigma, do discurso anticolonial para o pós-colonial, o que resultou num deslocamento de uma orientação ativista para uma abordagem teórica, e ao mesmo tempo abriu caminho para a institucionalização dos *postcolonial studies* nas universidades estadunidenses nos anos 80. Ao classificar Glauber como um cineasta pós-colonial a intenção não é seguir uma corrente acadêmica da moda (na qual a «high theory» parece servir menos para «enobrecer» a obra estudada, e mais o pesquisador que a utiliza). Na realidade, pretende-se com isso dar o devido valor ao significado e à qualidade estética da obra de Glauber Rocha, além de enfatizar a atualidade do grande cineasta brasileiro.

A seguir, será feita primeiramente uma reflexão crítica do conceito de pós-colonialismo, para depois mostrar a relevância de Glauber para esse discurso, já que todos os longa-metragens do cineasta podem ser interpretados como obras pós-coloniais

(Schulze 2005). Neste artigo serão analisados dois filmes a partir dessa perspectiva: *Der leone have sept cabeças* (Brasil-Itália-França 1970) e *Claro* (Itália 1975), abordagem raramente refletida na ampla literatura sobre sua obra, ou então tratada apenas de forma breve.

«O paradoxo dos estudos «pós-coloniais» [...] reside no fato de as margens se valerem do próprio discurso «logo-cêntrico» para afirmar sua diferença»

Leyla Perrone-Moisés (2007: 171)

1. A vertente pós-colonial

O pós-colonialismo passa por uma alta conjuntura e se destaca por seu valor no mercado acadêmico, ou seja, sua *academic marketability* (McClintock 2000: 184). Assim, sobretudo nas universidades ocidentais, tornou-se hábito aplicar construções teóricas «avançadas» a formas culturais consideradas pós-coloniais. Visto de forma crítica, pode-se dizer que o *boom* do pós-colonialismo surge como um «neo-colonialismo das instituições acadêmicas do Ocidente» (Slemon 1995: 52). Essa crítica parece ter se confirmado com o forte anglocentrismo desse discurso. Há muito que o inglês se tornou a língua hegemônica dos «estudos pós-coloniais», universidades e editoras americanas e inglesas são quem dão as cartas nessa área. A princípio, não parece problemático que as mais importantes linhas de pesquisa pós-colonial, quase sem exceção, tenham surgido em universidades ocidentais, principalmente nos Estados Unidos. Motivo para críticas, porém, é o fato de no discurso pós-colonial os posicionamentos externos ao «starsystem acadêmico» — constituído de alguns poucos pesquisadores, universidades e editoras influentes, quase todos originários da área anglo-americana — serem marginalizados e ignorados, caindo assim num claro desprestígio.

Ponto de referência do discurso pós-colonial é quase sempre a História britânica colonial, como aponta Román de la Campa (Campa 2000: 41): «o enfoque pós-colonial responde principalmente a uma periodização contemporânea da História colonial e imperial de língua inglesa». Em tais estudos parece se manifestar uma hierarquização dos objetos de pesquisa confor-

me o idioma e área cultural, evidenciando assim «efeitos coloniais» na descolonização cultural objetivada.

Mais grave que o anglocentrismo no discurso pós-colonial é, porém, a situação que a antropóloga indiana Veena Das aponta em relação às culturas não-européias (Das 1993: 410): «Outras culturas alcançam legitimidade somente enquanto objeto de pensamento — nunca como instrumento de pensamento.» A divergência entre modelos teóricos e objetos de pesquisa indica um grande desnivelamento hierárquico entre centros e periferias na divisão global de conhecimento científico, que se perpetua mesmo nos «estudos pós-coloniais». Assim, paradoxalmente, pode-se notar nessa área de pesquisa com sua auto-imagem anti-hegemônica, um marcante **contraste norte-sul**: enquanto os objetos de pesquisa são normalmente tirados da periferia, as construções teóricas e poderes de interpretação continuam vindo dos centros ocidentais.

Considerando as críticas mencionadas, em especial a pouca importância dada à América Latina no discurso pós-colonial, não é de surpreender que por parte dos intelectuais latino-americanos venha à tona um posicionamento ambivalente, com frequência uma rejeição ao conceito de pós-colonialismo. Assim, como afirma Jorge Klor de Alva, por exemplo, pode-se falar numa «pós-colonização da experiência latino-americana», na qual a História da América Latina passa a ser moldada a partir de um conceito anglo-americano (Klor de Alva 1995). Considerando a situação específica dos países latino-americanos, que, ao contrário das colônias européias na África e Ásia, haviam se tornado independentes da matriz colonial já no século XIX, diz Néstor García Canclini (García Canclini 1997: 44-45):

as disputas culturais pelo poder não podem ser analisadas na América Latina como problemas «pós-coloniais», no estilo de Homi Bhabha e de alguns latino-americanistas, pois nosso continente deixou de ser colônia faz quase dois séculos.

Apesar dessas restrições, o conceito de pós-colonialismo em relação à América Latina pode assumir uma perspectiva crítica. É o que deixa claro o historiador Mark Thurner ao apontar as vantagens da utilização desse conceito aplicado à América Latina (Thurner 2003: 40):

Sendo que «colonial» rege o período de «pré-independência» e «moderno» o período de «pós-independência» [...] o sinal «pós-colonial», quando aplicado no seu sentido contrapontual crítico/temporal, indica uma fissura na narrativa-mestra recebida da História latino-americana.

Isso é tanto mais válido se considerarmos que as populações indígenas na América Latina não participaram do processo de independência e formação nacional, recaindo apenas em uma nova relação de dependência (Mignolo 2000: 123): «a independência na América Latina caminhou lado a lado com o colonialismo interno». Apesar dessa problemática, o conceito de pós-colonialismo não é de forma alguma inservível ou insustentável. Trata-se mais da complexidade da área de estudo e do «status do «pós-colonialismo» enquanto um epistema-em-formação» (Hall 1996: 255), fatores que levam a multiplicidade e contradição no conceito, surgindo este muitas vezes em forma de simplificações culturais e atalhos teóricos. Apesar da importância de se manter sempre em vista o perigo de um universalismo nivelador das diferenças básicas, a aplicação global que o conceito de pós-colonialismo implica, apresenta a vantagem de poder mostrar semelhanças estruturais entre as diversas constelações (neo-)coloniais.

Dessa forma, pode-se não somente analisar os mais diversos movimentos emancipatórios locais sob uma perspectiva supranacional, mas também utilizar modelos históricos alternativos que possibilitem revisões críticas de práticas e formas de representação (neo-)coloniais. Para que a América Latina não se transforme também no discurso pós-colonial num «eco desfigurado do que acontece em outro lugar» (Fernández Retamar 1979: 10), é importante ressaltar: na América Latina foram desenvolvidos aspectos centrais da formação teórica pós-colonial antes mesmo que esses posicionamentos surgissem na academia sob o título «pós-colonial». Nesse sentido, pode-se citar, por exemplo, conceitos de hibridação como a *antropofagia*¹ de Oswald de Andrade, de 1928, ou a *transculturação* de Fernando

1 Da ampla literatura sobre a antropofagia oswaldiana, cita-se aqui apenas o texto decisivo de Haroldo de Campos: *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (Campos 1983).

Ortiz, de 1940, (depois desenvolvido por Ángel Rama e Mary Louise Pratt)².

Na América Latina também surgiram diversas produções culturais, cujo significado central para o discurso pós-colonial deve ser ressaltado. Nesse sentido, um dos nomes mais importantes é Glauber Rocha que, *avant la lettre*, contribuiu tanto com suas reflexões teóricas quanto com seu trabalho artístico de forma decisiva para esse discurso. Em especial seu questionamento quanto a fundamentos epistemológicos e práticas discursivas do poder (neo-)colonial faz com que ele continue atual. Glauber Rocha é um artista e pensador singular, situando-se na passagem do discurso anticolonial para o pós-colonial.³

Os processos de tradução do Próprio e do Outro [...] podem transformar-se em formas de reflexão e foco metodológico, especialmente quando [...] a teoria é transferida para um outro espaço, até este momento visto como periférico.

Vittoria Borsò / Björn Goldammer (2000: 20)

2. O cinema de Glauber como instrumento de pensamento

Partindo das premissas anteriores, serão abordados a seguir os filmes de Glauber Rocha enquanto «instrumentos de pensamento» com os quais o cineasta intervém no discurso (neo-)colonial. O conceito de «instrumento de pensamento» não se refere a um cinema teórico ou baseado em teses. Os filmes de Glauber jamais recaem na mera ilustração de idéias ou transmissão de mensagens evidentes, tendendo muito mais à uma polifonia audiovisual, na qual se põe em confronto elementos estéticos diversos — frequentemente antagônicos — e seus respectivos níveis de significado. Resulta daí não somente a força estética, mas também a complexidade intelectual dos fil-

2 Ortiz 1978, Rama 1982 e Pratt 1992.

3 O antropólogo David Scott resume com exatidão as diversas tendências de ambos os discursos (Scott 2005: 392): «Como oposto ao *anticolonialismo* com sua descrição do problema do colonialismo em termos de demanda pela descolonização política, *pós-colonialismo* coloca sua redescritção como problema epistemológico, um problema sobre as políticas de representação, sobre as relações entre conhecimento e poder.» (grifo meu)

mes. Neste sentido, a obra de Glauber se sobressai claramente à chamada arte anticolonialista, muito comum sobretudo na América Latina dos anos 60 e 70.

As produções culturais anticolonialistas objetivam mais a eficiência ideológica e menos uma autonomia estética.⁴ Caracterizam-se pela intenção de transmitir mensagens e formar opiniões, estão vinculadas a uma forma de expressão que se declara «próxima ao povo», e partem geralmente da noção do povo como agente da revolução.⁵ Apesar da sua abordagem ativista, esse tipo de produção cultural tende com frequência a simplesmente inverter representações (neo-)colonialistas, apresentando-as sob o sinal contrário. Isso se aplica sobretudo ao «povo», entendido como recipiente que deve ser libertado da situação de «alienação» para assim desenvolver sua «consciência revolucionária», o que muitas vezes ocorria através de slogans de cunho didático.

Apesar dos filmes de Glauber expressarem um ímpeto anticolonialista, a sua ambivalência e complexidade estética excluem qualquer conteúdo fechado típico desse discurso. A obra de Glauber é pós-colonial ao tratar das relações de poder (neo-) coloniais como um problema epistemológico em que as estruturas hegemônicas são reveladas nas formas de representação, ou seja, os fundamentos epistemológicos do colonialismo são permeados por certas formas de pensamento anti-discursivas. O cineasta utiliza o filme com suas possibilidades de justaposição plurimediativa de imagem, som e linguagem para criar novas formas de pensamento capazes de subverter representações (neo-)colonias e as exigências de poder contidas nelas. A seguir serão analisadas sequências exemplares de *Der leone have sept cabeças*, rodado no Congo em 1969, e *Claro*, realizado em Roma em 1975, interpretando-as como «instrumentos de pensamento» pós-colonial.

4 Existe, porém, arte anticolonialista com grande complexidade estética, como por exemplo o filme *La hora de los hornos* (Argentina 1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino.

5 No Brasil, a arte como «instrumento de conscientização social», tendo como objetivo «a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar» (Gullar 2002: 155) é encontrada nas produções culturais dos CPCs (Centro Popular de Cultura) na primeira metade dos anos 60.

2.1 *Der leone have sept cabeças: a desconstrução do colonialismo na África através da reencenação de Os Lusíadas*

Depois de realizar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no sertão brasileiro, Glauber faz um filme no então Congo-Brazzaville, que em 1960 obteve a independência da França. *Der leone have sept cabeças* tematiza a dominação colonial dos europeus sobre os povos da África e a luta pela libertação dos colonizados contra seus opressores. Tratava-se de um assunto de grande atualidade na época: em 1964 os militares portugueses reprimiram brutalmente o levante independista no Estado vizinho, Angola. Foi somente em 1975 que Angola e as outras colônias portuguesas na África obtiveram a independência.

Em *Der leone have sept cabeças*, Glauber não só aborda a luta pela liberdade, como faz uma reflexão profunda sobre os fundamentos epistemológicos do colonialismo. Isso fica claro na sequência em que Glauber revisa *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, epopéia nacional portuguesa de 1572. O título é derivado da palavra *Lusus*, nome do progenitor mítico dos portugueses. Seguindo a tradição dos grandes épicos da antiguidade, *Os Lusíadas* narra os «atos heróicos» do povo português, abordando toda a História de Portugal, dos seus lendários primórdios até a atualidade do autor no século XVI. Além da glorificação da descoberta das rotas marítimas para a Índia por Vasco da Gama, louva-se também a luta para difundir o catolicismo e combater os infiéis. *Os Lusíadas* serve, assim, de justificativa e até enaltecimento mítico da expansão colonial. (Deve-se ressaltar que o épico de Camões não se reduz à exaltação do colonialismo português: trata-se de um poema pontuado pela ambivalência, em que, apesar de se preconizar a luta contra os infiéis, condena-se a guerra de uma forma geral.) Apesar disso, o épico de Camões é, sem dúvida, uma apologia da expansão colonial portuguesa, que tem aqui um significado exemplar, já que representa o início do colonialismo europeu nos tempos modernos. Portugal foi a primeira potência mundial moderna e ao mesmo tempo o regime colonizador europeu que mais perdeu na África, prolongando-se até 1975.

Em termos de visão de mundo colonialista, *Os Lusíadas* é um texto de relevância central. Sobretudo por tratar-se de um épico que figura nos cânones literários como uma das obras da língua portuguesa mais significativas. Glauber realiza uma desmistificação da obra, da sua apologia ao colonialismo. A representação cinematográfica de diversas estrofes do épico de Camões surge como uma revisão do discurso colonial nela sedimentado. Na encenação da sequência filmada por Glauber, vê-se uma leitura transversal de *Os Lusíadas*. Já o começo da leitura performativa do texto testemunha uma recodificação irônica do épico. O personagem, um português, declama os primeiros versos (Camões 1972: 3) sobre a partida dos portugueses de Lisboa e a passagem por «mares nunca de antes navegados». Paralelamente a essa partida mítica, o português sai do balcão de um bar africano — segurando um copo de cerveja — e se dirige para a câmera. Através do contraste entre as duas partidas e do *páthos* da representação no ambiente cultural «estrangeiro» do bar, os versos recitados assumem contornos irônicos. O épico português impregna-se com elementos culturais do Outro: acrescentado de um fundo musical africano, enquanto a declamação cênica do personagem é marcada pela dança de duas congolesas.

Ao deter-se diante da câmera, o português declama o final da primeira estrofe e toda a segunda estrofe da epopéia (Camões 1972: 3-4):

E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Belas palavras que soam como um programa colonialista. No filme de Glauber, após o anúncio dos atos de bravura, não se seguem os episódios heróicos da epopéia de Camões ou a sua

transposição filmica. A epopéia composta de dez cantos é ignorada, o seja, ironicamente substituída. Em vez de declamar a parte principal do poema, o personagem se limita a tomar um gole de cerveja, dar alguns passos em direção à câmera e adotar uma expressão séria. Em seguida recita a última estrofe de *Os Lusíadas*, um canto melancólico, que pode ser visto como uma invocação invertida da musa (Camões 1972: 529):

No [sic] mais, Musa, no [sic] mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida.

O pretexto para isso seria: «a gente surda e endurecida» (Camões 1972: 530). De forma melancólica o narrador distancia o presente indigno de um passado glorioso. Em Glauber, o presente de Camões no século XVI é justaposto ao presente marcado pela realização do filme quase 400 anos mais tarde, momento então em que Portugal ainda mantém suas colônias africanas. A declamação resignada de *Os Lusíadas* surge no contexto de *Der leone have sept cabeças* como o final anunciado das práticas coloniais, reforçado pela sequência seguinte, na qual se mostra a rebelião dos povos africanos contra a opressão colonial: um grupo de homens brada os nomes dos países africanos, simbolizando a luta pan-africana pela libertação.

Na sequência anterior à encenação de *Os Lusíadas* apresenta-se a devastação das «terras viciosas / De África» (Camões 1972: 3-4). Fica claro que a colonização, apesar do pretexto civilizatório, conduziu ao extermínio — inclusive na época da realização do filme, logo após os portugueses terem brutalmente oprimido a tentativa de independência da chamada Província Ultramarina de Angola. Os três planos consecutivos constituem uma sucessão de significados em que a colonização do continente africano, os genocídios que dela resultaram, bem como a revolta anticolonialista dos povos africanos estão diretamente relacionados.

Além do ímpeto anticolonialista das sequências seguintes, a cena com a referência a Camões é caracterizada por um direcionamento claramente pós-colonial. Os «atos de bravura» dos portugueses descritos em *Os Lusíadas* são, em geral, de natureza colonialista, e Glauber não só os exclui como também os sobrepõe com manifestações culturais dos colonizados. Nesta *mise-en-scène* surge um contraponto ao tom colonialista da

epopéia de Camões, sobretudo através da fusão do mito nacional português com a música e a dança africana. Enquanto que na declamação de *Os Lusíadas*, o conquistador é exaltado por devastar «as terras viciosas / De África e de Ásia», na obra de Glauber o destaque é justamente para as formas culturais específicas africanas, em vez dos supostos atos de bravura dos portugueses. Isto se aplica, sobretudo, à pausa entre a declamação do começo e do fim do épico de Camões. Ao mesmo tempo em que se exclui a apresentação da parte principal do épico, o canto e dança congoleza ganham ainda mais relevância através do silêncio do português. Assim, não somente ocorre uma africanização do texto canônico de Camões, como também se desfaz o mito celebrado em *Os Lusíadas*, de que a aniquilação e opressão de povos estrangeiros conduziu a «memórias gloriosas».

Aquilo que Michel de Certeau descreveu como «escrita conquistadora» ao se referir a chegada de Vespúcio à América, também se aplica a *Os Lusíadas* e a colonização da África. Ou seja, uma escrita que utiliza (Certeau 1991:7-8) um «mundo novo» «como página em branco, onde se deve inscrever a vontade ocidental». Esta escrita e o monopólio ocidental da memória nela contido são subvertidos por Glauber, tanto em termos de conteúdo, ao deixar de fora o texto principal, como através da justaposição deturpadora da primeira e última estrofe do épico. Além disso, a forma de representação é decomposta através de uma reencenação do texto em que as expressões culturais africanas desempenham um papel fundamental. Uma alteridade que surgirá de forma ainda mais radical no filme *Claro*.

2.2 Claro: apoderação simbólica do Outro colonizado

Claro, filmado em Roma em 1975, pode ser interpretado como uma alegoria da superação da ordem social capitalista. Será abordada a primeira sequência do filme — uma *performance pós-colonial*, que Glauber Rocha e Juliet Berto fizeram no Forum Romanum. O que poderia parecer mera provocação, mostra-se, após uma abordagem mais pormenorizada, uma encenação complexa com implicações abrangentes. O próprio lugar em que ela ocorre tem um significado altamente simbólico: o Fo-

rum Romanum teve uma função central da vida pública na Roma antiga, foi um espaço do poder, um lugar representativo do império colonial, que no seu apogeu se expandia para além de três continentes.

Glauber e Berto ocupam este centro simbólico da civilização e supremacia européia. Os estranhos movimentos de Berto e os sons incompreensíveis de Glauber e da jovem mulher desviam a atenção dos turistas e dos espectadores do lugar histórico sacralizado para a *performance* que nele se realiza. O Forum Romanum perde assim sua função de monumento, sendo rebaixado de ponto central da cultura européia a mero bastidor de outras manifestações culturais ali encenadas. Na representação cinematográfica da *performance*, Glauber utiliza a multiplicidade do meio audiovisual para conectar simultaneamente várias referências e significados num conjunto de sentidos.

A *performance* assume significados adicionais através da imagem e do som. Dois minutos após o seu início, quando os gritos de Glauber se tornam cada vez mais frenéticos, ouve-se em *off* música clássica e a voz de um soprano. Trata-se do poema sinfônico *Uirapuru*, do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Enquanto Glauber continua seu diálogo em *off* com Juliet Berto, em meio ao olhar dos turistas atônitos, a câmera se dirige rumo às três colunas restantes do templo dos Dióscuros ao som das primeiras notas do *Uirapuru*. Isto é significativo, já que eles eram os santos padroeiros da Roma antiga e são associados com o poderio militar. O templo foi construído pelos Dióscuros que foram elevados a deuses patronos do Estado depois da importante vitória contra os etruscos no ano 496 a.C. Através do poema sinfônico, o mito da vitória romana é superposto pela lenda brasileira de *Uirapuru*, a história de amor de um jovem indígena que se transforma em pássaro para poder cantar para a mulher de um cacique. Aliás, a música em *off* não serve apenas para sobrepor a um mito marcial ocidental a lenda indígena brasileira. O poema sinfônico de Villa-Lobos segue uma tradição musical ocidental e, através do canto em solo cria uma proximidade com as árias, remetendo à mais elevada expressão da Ópera-séria. Esta forma de ópera é normalmente considerada uma das mais altas expressões culturais do ociden-

te. A referência à ópera, através do *páthos* e da teatralidade, é ao mesmo tempo reforçada e ironizada na *performance*.

A sequência não se limita a transcodificar e justapor à cultura ocidental manifestações culturais não-européias. Trata-se também da expressão de outras estruturas de sentido, já que os sons e movimentos enigmáticos são ostentativamente encenados como práticas culturais incompreensíveis, ou seja, manifestações de uma **alteridade demonstrativa**. O Outro, o estrangeiro é inserido no que seria um dos berços da cultura européia, o incompreensível aparece como significado central, que se manifesta justamente em gestos e palavras ostensivamente indecifráveis. O suposto caráter universal da compreensão surge diante da prática cultural do Outro como uma construção eurocêntrica. Sob o pano de fundo do colonialismo europeu, cuja origem é simbolizada no Forum Romanum, a *performance* se desenrola como uma reflexão profunda sobre as estruturas psicossociais do poder colonial. Nas constelações coloniais a compreensão do Outro é permeada pelo poder. O Outro colonizado é percebido verbalmente a partir do ponto de vista do colonizador e, por conseguinte, passível de ser decifrado e dominado. Isso possibilita a estigmatização do Outro, que incorpora aspectos negativos daquele que o contempla. No descrédito do Outro, se lhe atribui sobretudo a falta de racionalidade. Em Glauber, agora o Outro é quem, com suas práticas de alteridade demonstrativa norteadas aparentemente pelo irracional, ocupa o centro do ocidente. O Outro já não é apenas um complemento negativo daquele que o contempla, mas passa a ser o próprio critério de compreensão, que não se deixa interpretar a partir de uma escala de valores eurocêntricas. Desta maneira, rompe-se simbolicamente na *performance* a assimetria fundamental entre o Eu colonial e o Outro colonizado.

3. O legado de Glauber para o pós-colonialismo

Glauber Rocha é um cineasta do contra-fluxo, na interseção entre o discurso anticolonialista e pós-colonial. Assim sendo, há em sua obra sequências com contornos claramente anticolonialistas, que seriam taxadas de essencialistas no discurso pós-colonial. Um exemplo disso são os planos aqui mencionados de *Der leone have sept cabeças*: eles partem de um massacre colo-

nialista e desembocam na exaltação da luta pela independência dos povos africanos. Aliás, a sequência do meio, abordada aqui mais detalhadamente, tem sem dúvida uma orientação pós-colonial *avant la lettre*. Na representação de *Os Lusíadas*, trata-se de uma forma de apoderação exemplar de estratégias de apropriação pós-colonial. Como frequentemente nos filmes de Glauber, na sequência de *Camões* há não somente uma revisão do conteúdo do discurso colonial, mas também uma transformação das formas de representação a ele associadas. Inserem-se diferenças estéticas nas representações tipicamente coloniais para subverter os fundamentos epistemológicos do colonialismo. Os filmes de Glauber figuram assim como «instrumentos de pensamento» pós-colonial. Isso é reforçado pelo fato de se tratar de complexos temáticos nos filmes, considerados questionamentos centrais no discurso pós-colonial. Pode-se mencionar, entre outros, os mecanismos psicossociais de poder do (neo-) colonialismo, a relação entre a escrita da História e a identidade cultural, assim como a problemática da auto-representação. Na obra de Glauber estas reflexões vão além das formas de pensamento eurocêntrico, caracterizado frequentemente por um racionalismo que só dá lugar a si mesmo. Numa linguagem cinematográfica culturalmente específica, Glauber apresenta formas de compreensão próprias ao Outro colonizado que não se subordinam a nenhum pensamento discursivo.⁶ Isso se torna perceptível na sequência da *performance* de *Claro*. O que a crítica costumava considerar mera tendência à mitologia privada nos últimos filmes de Glauber, pode ser interpretado em muitos casos como uma estratégia pós-colonial, em que o enredo escapa à lógica racional-colonialista. A representação simbólica do Outro colonizado foge a uma apropriação através da compreensão colonial, altamente permeada pelo poder. Através de abordagens que permanecem deliberadamente incompreensíveis, o poder que outorga significado a culturas estrangeiras é subvertido e a suposta universalidade da ótica ocidental questionada de forma radical.

6 Glauber também reflete isso nos seus textos. Aliás, num dos seus diversos ensaios sobre cinema, cultura e colonialismo, *Eztetyka do Sonho*, de 1971, o porta-voz do Cinema Novo identifica o racionalismo como meio de poder colonialista (Rocha 2004b).

Sendo assim, é possível considerar Glauber Rocha um precursor tanto do cinema como da teoria pós-colonial, *avant la lettre*. É importante enfatizar a relevância do cineasta para o pós-colonialismo, pois desde que o dito discurso «terceiro-mundista» saiu de moda e os *postcolonial studies* assumiram maior importância, é possível identificar um anglocentrismo acentuado naquilo que se classifica e canoniza enquanto expressão cultural pós-colonial. Contra essas «heranças coloniais» no próprio discurso pós-colonial, posições como os de Glauber Rocha, tornam-se cada vez mais relevantes.

Bibliografia

- Borsò, Vittoria / Goldammer, Björn (2000): «Einleitung», em: Borsò, Vittoria / Goldammer, Björn (org.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos, pp. 11-22.
- Camões, Luís de (1972): *Os Lusíadas*. Edição organizada, prefaciada e anotada por Reis Brasil. Lisboa: Minerva.
- Campa, Román de la (2000): «Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: Discurso poscolonial, diásporas y enunciación fronteriza», em: Mojica, Sarah de (org.): *Culturas híbridas — No simultaneidad — Modernidad periférica: Mapas culturales para la América Latina*. Berlin: WVB, pp. 23-45.
- Campos, Haroldo de: «Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira», em: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 44, 1983, pp. 107-127.
- Certeau, Michel de (1991): *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M.; New York: Campus; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Das, Veena (1993): «Der anthropologische Diskurs über Indien. Die Vernunft und ihr Anderes», em: Berg, Eberhard / Fuchs, Martin (org.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 402-425.
- Fernández Retamar, Roberto (1979): «Calibán», em: *Calibán y otros ensayos*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 10-93.
- García Canclini, Néstor (1997): *Imaginario urbanos*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gullar, Ferreira (2002): «Cultura posta em questão», em: *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*, Rio de Janeiro: José Olympio, pp. 13-155.
- Hall, Stuart (1996): «When was (the Post-Colonial)? Thinking at the Limit», em: Chambers, Iain / Curtis, Lidia (org.): *The Post-*

- Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London; New York: Routledge, pp. 242-260.
- Klor de Alva, Jorge (1995): «The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of «Colonialism,» «Post-colonialism,» and «Mestizaje»», em: Prakash, Gyan (org.): *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton: Princeton University Press, pp. 241-278.
- McClintock, Anne (2000): «The Angel of Progress. Pitfalls of the Term «Post-Colonialism»», em: Brydon, Diana (org.): *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. 1.*, London; New York: Routledge, pp. 175-189.
- Mignolo, Walter D. (2000): *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press.
- Ortiz, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Ayacucho.
- Perrone-Moisés, Leyla (2007): «Desconstruindo os «estudos culturais»», em: *Vira e mexe, nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 166-174.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London; New York: Routledge.
- Rama, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*, México; Madrid; Buenos Aires; Bogotá: siglo xxi.
- Rocha, Glauber (1965): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.
- Rocha, Glauber (2004a): «Tricontinental 67», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 103-109.
- Rocha, Glauber (2004b): «Eztetyka do sonho 71», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 248-251.
- Schulze, Peter (2005): *Transformation und Trance: Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez!
- Scott, David (2005): «The Social Construction of Postcolonial Studies», em: Loomba, Ania / Kaul, Suvir / Bunzl, Matti / Burton, Antoinette / Esty, Jed (org.): *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham; London: Duke University Press, pp. 385-400.
- Slemon, Stephen (1995): «The Scramble for Post-Colonialism», em: Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen (org.): *The Post-Colonial Studies Reader*, London; New York: Routledge, pp. 45-52.
- Turner, Mark (2003): «After Spanish Rule: Writing Another After», em: Turner, Mark / Guerrero, Andrés (org.): *After Spanish Rule. Postcolonial Predicaments of the Americas*, Durham; London: Duke University Press, pp. 12-57.

Paloma Rocha

A volta de Glauber Rocha: a restauração de seus filmes e o acervo Tempo Glauber

Antes de embarcar para o Festival de Veneza em 1980 Glauber deixou com sua mãe, Lúcia Rocha, várias malas com diversos escritos, entre eles, romances, roteiros cinematográficos e teatrais, críticas cinematográficas, letras de música, poemas e anotações variadas, além de recortes de jornais, livros, discos, coleções de revistas e fotografias.

Um pouco antes de morrer em 1981, Glauber escreveu uma carta para Carlos Augusto Calil, então diretor da Embrafilme, indicando onde deveriam estar as cópias e negativos de seus filmes, e sugerindo a realização de uma retrospectiva e uma ordem prévia de como seus filmes deveriam ser exibidos, além de indicações precisas para a guarda na Cinemateca Brasileira.

Após a morte de meu pai, Calil iniciou a busca dos filmes no Brasil e na Europa com o objetivo de organizar a Retrospectiva Glauber por Glauber, localizando posteriormente os masters de *Terra em transe* (Brasil 1967) em Berlim, através de uma pesquisa de Peter B. Schumann, e uma cópia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969) em versão dublada em francês, que estava com o produtor Claude-Antoine na França.

É importante destacar que estes clássicos tiveram seus negativos destruídos em um incêndio no laboratório GTC em Paris em junho de 1973.

Depois deste primeiro movimento para reunir e sistematizar a obra de Glauber, então espalhada pelo mundo, houve a necessidade de se criar uma instituição independente, que pudesse não só acompanhar o trabalho empreendido pela Cinemateca Brasileira como difundir a filmografia e a documentação legada pelo diretor, material que corria sérios riscos de deterioração.

Desta forma, surgiu o Tempo Glauber, criado em 1983 pela mãe do cineasta, Lúcia Rocha, pela família e por alguns amigos, entre eles o ex-secretário do Audiovisual Orlando Senna. Numa peregrinação incansável, Dona Lúcia reuniu por todo o país e exterior cerca de 100 mil documentos, que compõem hoje o acervo do Tempo Glauber.

Ao longo de quase 20 anos, minha avó investiu os modestos recursos de que dispunha, e com a colaboração de amigos e algumas instituições como a Riofilme, entidade distribuidora na gestão de José Carlos Avellar e Arnaldo Carrilho, manteve as portas abertas, permitindo sempre o acesso dos pesquisadores aos originais e manuscritos do artista.

Em 2003, para garantir a sobrevivência da instituição, é fundada a Associação de Amigos do Tempo Glauber, sociedade sem fins lucrativos, cuja proposta é gerar recursos para preservar e difundir a obra do cineasta. Ela vem sendo mantida pelo Ministério da Cultura, e teve a restauração dos quatro primeiros filmes, por sua vez, patrocinada pela Petrobrás.

O Projeto «Coleção Glauber Rocha», adotou como critério inicial produzir a restauração dos filmes, cujos direitos autorais pertencem à família, e daqueles que não possuem mais os negativos originais, como é o caso de *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, (*Antonio das Mortes*, título de seu lançamento na Europa).

Entre os filmes eleitos para o restauro estão *Barravento* (Brasil 1961), primeiro longa de Glauber, que já apresentava sinais de deterioração devido ao tempo de produção e *A idade da terra* (Brasil 1980), que, apesar de ser o mais recente, estava comprometido pela cola cristalizada na montagem do negativo. Como é um filme que tem planos de dois ou três fotogramas, a cola com o tempo aderiu ao negativo, interferindo na fluidez dos cortes rápidos, característicos da «montagem nuclear».

Para enfrentar esse desafio, convidei o cineasta Joel Pizzini. Reunimos estudiosos, a equipe técnica dos filmes, e reativamos máquinas em desuso para efetuar a leitura ótica dos negativos de som, a fim de obtermos as informações primordiais para o processo do restauro. Procuramos, assim, aliar os recursos fotoquímicos com alta tecnologia digital. Elegemos como parceiros nesta empreitada do restauro os Estúdios Mega, que já havia

realizado anos antes um trabalho pioneiro na remasterização de *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964), que se tornou uma referência inaugural desta atividade no país. A partir de 2003, estabeleceu-se uma cooperação efetiva com a Cinemateca Brasileira e com o engenheiro José Luiz Sasso, que passou a supervisionar a restauração sonora de todos os filmes de Glauber.

Neste percurso, fomos percebendo que não estávamos apenas restaurando os filmes, mas reconstruindo um período luminoso do cinema brasileiro, tanto do ponto de vista técnico como político, já que o Cinema Novo foi um dos movimentos mais representativos da cultura brasileira.

Em 2006, após a recuperação de parte significativa do acervo de seus filmes e documentos, o Tempo Glauber foi declarado Arquivo Privado de Interesse Público e Social pelo Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), sendo assim reconhecido por decreto de lei pela Casa Civil da Presidência da República por conter uma documentação relevante para o estudo e pesquisa da expressão artística brasileira.

Atualmente, desenvolvemos dois projetos centrais para preservação e difusão digital dos filmes e acervo documental: a «Coleção Glauber Rocha» que lançou quatro filmes restaurados em dvd e no circuito cinematográfico, e o «Revitalizando a Cultura», que proporcionou ao público acesso ao acervo digitalizado do Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br>.

A primeira fase da «Coleção Glauber Rocha» compreendeu os filmes *Barravento*, *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *A idade da terra*, cuja restauração, utilizou basicamente o processo digital com resolução 1920 x 1080 pixels.

No caso especial de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, recorremos à tecnologia de altíssima resolução, em 4K, por se tratar de um filme colorido sem negativo original. O trabalho foi realizado por João Sócrates de Oliveira na Inglaterra, com supervisão do fotógrafo Affonso Beato na Prestech Films Laboratories, instituição responsável por recuperar clássicos do cinema de Pastore, Murnau e Hitchcock. Um novo internegativo em 35 mm foi gerado, e as matrizes digitais armazenadas em fitas HDSR devidamente preservadas na Cinemateca Brasileira. Deste modo, *O dragão da maldade contra o santo*

guerreiro se tornou o primeiro filme brasileiro beneficiado por esta tecnologia. Recentemente ele foi ao ar no Brasil pela Globosat, em seu canal reservado exclusivamente a filmes em formato HD, o que revela a dimensão atemporal da *estética do sonho*¹, enunciada por Glauber, que continua provocando transe e polêmica.

Na perspectiva de assegurar a preservação das matrizes recriadas pós-restauração, o projeto contemplou ainda a confecção de um novo internegativo em preto e branco de *Terra em transe*, que superou limites técnicos, e sob supervisão do montador Eduardo Escorel, recuperou sua potência originária.

Respalhada no interesse das novas gerações pelo ideário de Glauber Rocha, a curadoria do projeto decidiu relançar os filmes no circuito de arte e, simultaneamente, promover a difusão digital da obra, através da produção de quatro dvds duplos contendo os respectivos filmes, e acompanhados de quatro documentários.

Os chamados extras ou bônus, compõem os «Discos da memória», que documentam o processo de recuperação técnica da obra e recriam o contexto em que o cinema de Glauber foi concebido. Co-dirigidos por Joel Pizzini e por mim, os documentários foram montados a partir de 400 horas de material de arquivo (entrevistas, programas de rádio, TV, cinejornais e outros registros) depositado no Tempo Glauber, nas Cinematecas do Museu de Arte Moderna (RJ), na Cinemateca Brasileira, assim como em acervos particulares.

Depois de lançada em dvd, esta série de documentários sobre seus filmes, intitulados *Depois do Transe (Terra em transe)*, *Milagres (O dragão da maldade contra o santo guerreiro)*, *Barravento visto por (Barravento)* e *Anatomia do Sonho (A idade da terra)*, ganharam autonomia própria e foram veiculados na TV Brasil (televisão pública brasileira) e no Canal Brasil (televisão por assinatura). A experiência da produção do documentário-extra de *A idade da terra*, por exemplo, extrapolou as expectativas, e acabou resultando na produção de um filme de longa metragem denominado *Anabazys*, que circulou indepen-

1 Ver: Rocha, Glauber (2004): “Eztetyka do sonho”. In: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, pp. 248-251.

dentemente, participando de festivais internacionais (Veneza, Índia, Lisboa), e obtendo vários prêmios em Brasília, e CineEsquemaNovo (RS). Para o dvd de *A idade da terra*, foi editada uma versão especial, e *Anabazys*, que se transformou assim num filho do processo de restauração do filme-testamento de Glauber Rocha.

Em 2007, conseguimos enfim deflagrar o projeto «Tempo Glauber, revitalizando a cultura», que quantificou no conjunto do acervo aproximadamente 100 mil itens documentais nos mais diversos suportes: textuais, iconográficos, audiovisuais, objetos tridimensionais, periódicos, livros, discos, e agora suportes digitais.

Para operacionalizar o tratamento arquivístico de todo este material agrupado, foram criados dois fundos classificados como: Fundo Glauber Rocha (1939-1981) e Fundo Tempo Glauber (1981 até o presente).

A repercussão do projeto proporcionou a criação do Centro de Documentação Lúcia Rocha, uma justa homenagem a idealizadora do Tempo Glauber. O centro consiste em uma sala de guarda do acervo com revestimento anti-chama, cofre climatizado e um sistema de segurança adequado. Este complexo contém ainda um laboratório de restauração de papéis e fotografias, e equipamentos de reprodução e armazenamento digital de última geração em sistema LTO3; culminando em um banco de dados desenvolvido pelo Arquivo Nacional, que permite o acesso à pesquisa através do site <http://www.tempoglauber.com.br>.

Todos os documentos que se encontram disponíveis para consulta na base de dados e na internet passaram por rigoroso tratamento arquivístico, obedecendo normas internacionais de tratamento e conservação preventiva.

Quase a totalidade da produção intelectual de Glauber Rocha está descrita, restaurada, acondicionada na câmara climatizada e inserida na base de dados. Hoje, cerca de 50% de documentos estão digitalizados, e 25% disponíveis na internet. Temos 53.327 folhas, ou seja, temos metade do acervo do Tempo Glauber descrito, preservado com tratamento arquivístico acondicionado na câmara climatizada do Centro de Documentação Lúcia Rocha. A metade dele já está digitalizada e disponível na internet, num total de 711 imagens.

Cumprida a primeira metade da missão de devolver ao Brasil e ao circuito internacional a obra de Glauber Rocha em sua plena integridade, lançamos agora numa segunda fase a restauração dos filmes realizados por Glauber no exterior.

A recomençar pelo *Der leone have sept cabeças* (Brasil-Itália-França), rodado na África em 1970, e que em breve retornará às telas em alto e bom som, provocando novas reflexões.

Dados biográficos

Claudius Armbruster (*1952), professor de literatura e mídia ibero-americanas, diretor do instituto luso-brasileiro da Universität zu Köln (Colônia). Publicações (entre outras): *Film und Literatur in Lateinamerika* (Wien 2004); *Film und Fernsehen. Medienerzählungen in Brasilien* (Frankfurt/Madrid 2010); *A favela nos discursos literários e cinematográficos* (Faro 2010).

José Carlos Avellar (*1936), crítico de cinema. Publicações (entre outras): *A ponte clandestina, teorias de cinema na América Latina* (São Paulo 1996); *Glauber Rocha, garabato de pájaro* (Madrid, 2002); *O chão da palavra — cinema e literatura no Brasil* (Rio de Janeiro, 2007). Uma coleção de ensaios em: www.escrevercinema.com.

Ivana Bentes (*1964), professora de comunicação e cultura na Universidade Federal de Rio de Janeiro, ensaísta, curadora. Publicações (entre outras): *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista* (Rio de Janeiro 1996); *Cartas ao Mundo: Glauber Rocha* (org., São Paulo 1997); *Ecos do Cinema — de Lumière ao digital* (org., Rio de Janeiro 2007).

Oliver Fahle (*1969), professor de teoria e estética de cinema na Ruhr-Universität Bochum. Publicações (entre outras): *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre* (Mainz 2000); *Bilder der Zweiten Moderne* (Weimar 2005); *Philosophie des Fernsehens* (org. com Lorenz Engell, München 2006).

Friedrich Frosch (*1959), professor adjunto na Universität Wien (Viena), onde leciona literaturas românicas e teoria da mídia. Publicações (entre outras): *Die Fährnis des Raumes* (Wien 1995); *Bastille der Vernunft. Überschreibungen des Wahns in den Literaturen Frankreichs, Portugals und Brasiliens 1820-1920* (Münster 2006).

Ute Hermanns (*1957), tradutora e intérprete, atualmente professora visitante / leitora na Universidade Federal do Ceará. Publicações (entre outras): *Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung? Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien 1973 — 1985* (Frankfurt/M. 1993); «A visão do mundo da criança do sertão: algumas observações sobre as obras de Guimarães Rosa lidas por cineastas e transformadas para o cinema», em: Chiappini, Ligia / Vejmelka, Marcel (org.): *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro 2009).

Lúcia Nagib (*1956), Centenary Professor of World Cinemas na University of Leeds. Publicações (entre outras): *The New Brazilian Cinema* (London/New York, 2003); *A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias* (São Paulo 2006; versão inglesa: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, London/New York 2007); *World Cinema and the Ethics of Realism* (New York/London 2011).

Paulo Antonio Paranaguá (*1948), jornalista e historiador. Publicações (entre outras): *Le cinéma brésilien* (Paris 1987); *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme* (Paris 2000); *Cine documental en América Latina* (Madrid 2003); *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid/México 2003).

Paloma Rocha (*1960), presidente do Tempo Glauber, cineasta, curadora da obra de Glauber Rocha, realizou em co-direção com Joel Pizzini uma série de documentários sobre a poética de seu pai, como *Milagrez, Anatomia de um Sonho, Retrato da Terra, Depois do Transe, Anabazys*.

Peter W. Schulze (*1977), professor assistente de cinema na Gutenberg-Universität Mainz. Publicações (entre outras): *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis* (Remscheid 2005); »Freiheit, meine Sehnsucht«. *Literatur verfolgter Autorinnen und Autoren* (org. com Peter Ripken, Frankfurt/M. 2010); *Junges Kino in Lateinamerika* (org., München 2010).

Peter B. Schumann (*1941), ensaista e jornalista (rádio e televisão). Publicações (entre outras): *Handbuch des lateinamerikanischen Films* (Frankfurt/M. 1982), *Historia del cine latinoamericano* (Buenos Aires 1986), *Handbuch des brasilianischen Films* (Frankfurt/M. 1988). Filmes: *Neuer brasilianischer Film* (tv-série 1968).

Robert Stam (*1941) professor de cinema na New York University. Publicações (entre outras): *Brazilian Cinema* (org. com Randal Johnson, New York 1995); *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (Durham/London 1997); *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media* (org. com Ella Shohat, New Brunswick 2003); *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation* (Oxford 2005).

Tereza Ventura (*1965), professora de ciências sociais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Publicações (entre outras): *A poética política de Glauber Rocha* (Rio de Janeiro 2000); *Nem bárbarie nem civilização* (São Paulo 2005); *Grafite e Hip-hop e a teoria crítica do reconhecimento* (Lisboa 2010).

Ismail Xavier (*1947), professor de cinema na Universidade de São Paulo. Publicações (entre outras): *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (São Paulo 1983); *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema* (Minneapolis 1997); *O cinema brasileiro moderno* (São Paulo 2001); *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia* (Buenos Aires 2008).